

# مصارع الرجال

## تهليله لاجمل الجياد

ارهنني الرقص .. وعرس الموت  
يمتد اعواما على اعوام  
خوفي ، يمر الوقت  
ولم اعانق سيدي الآتي من الاحلام  
دمرتني يا موت  
جددتني يا موت  
ارهننتني . ارهننتني يا موت !  
فما الذي تأمرني يا اجمل الجياد  
واجود الجياد  
انا الذي رددت دينك القديم كله رددت  
انا الذي مملكتي أغلقت الدموع  
ابوابها .. وفتحت ابوابها الدموع  
مملكتي استراح موسى في حمى اسوارها  
وزودت محمدا بالماء  
وقاسمت رغيها ، يسوع  
فما الذي تأمرني ، يا اجمل الجياد  
يا موت ! يا ابن الشمس والاعباد ؟!

## مصارع الرجال

وجهي الى كل جهات الارض  
مجللا بالنار  
وجهي الى الاعالي  
وجهي الى الاغوار  
وفي جراحي تكبر الازهار !  
وصية الميلاد ملء جبهتي  
ملء فمي ورثتي  
فالعفو ، ان سال دمي .. سال على الاوتار  
ابيك لكن واقفا  
وصامدا وزاحفا  
ابكي لعل نخلة البكاء ..!  
ابكي من المحيط للخليج  
ابيك يا جمال  
ابيك في مصانع لم تفتتحها بعد  
ابيك في معاهد لم تفتتحها بعد  
وفي صحارى فرشت رمالها يداك  
سنابلا وورد  
ابيك في الكلية الحربية  
ابيك في القنال  
ابيك في الثالث والعشرين من يوليو  
وفي الاول من ايار والخامس من ايار  
ابيك في كل التواريخ التي حزت شراييني  
وفي كل التواريخ التي تفرمني  
ضوءا وموسيقى وجلنار  
ابيك في المنازل الشعبية  
في السد في الفيضان في المدارس الريفية  
في العلماء السمر في الطلاب في العمال  
في الكتب في الساحات في الاطفال  
ابيك في الفلال ، في الحدائق  
ابيك في الخنادق  
ابيك في الفؤوس والمطارق  
في خوذة العامل والجندي ،  
في كوفية الفلاح والعقال

ابيك في قلانس الاحبار في عمائم الائمة  
ابيك في الصليب في الهلال  
ابيك يا جمال  
في دفتر النوتات ، في العازف ، في الناي وفي  
الموال  
ابيك يا مدرس النضال  
ابيك يا مدرب القراءه  
ابيك يا جمال  
في لهجة العراق  
في لهجة السودان  
ابيك في الاردن في ليبيا وفي لبنان  
ابكي مع الوحدة  
ابكي بالانفصال  
ابيك في كل لفات الارض  
في مؤتمرات السلم ، عملاقا ،  
وفي مكائد القتال !  
ابيك يا جمال  
في طفلة ناجية من مذبحه  
دموعها تبلل الجريدة  
وكفها ممدوده  
لكفك النية الملوحة  
من صورة في احد المواقف المجيده !  
ابيك يا جمال  
في شهقة ابن التسع والسبعين  
وهو يصيح من جحيم امسه المفقود  
ومن نعيم غده الموعود :  
« يتمنني يا ولدي !  
يتمنني يا بوي .. »  
ابيك في فظاظة الشرطي اذ يكتشف الهويه  
في السجن ، في المنفى ، وفي الاقامة الجبريه  
ابيك اذ يقبني في منزلي الضيوف  
ويخطفون من يدي صغيرتي  
بقية الرغيف  
ويشتمون والدي وامتي .. والروس  
واذ يمزقون بالكلام والاظافر  
ملامحي في الصحف اليومية  
وصورة المدعو عبد الناصر !  
ابيك يا جمال  
في ما تبقى من تراب وطني  
ومن دماء عزوتي  
ومن بيوت بلدي  
وهي تصيح من قرار جرحها وعارها :  
« ولو ! لمن تتركني يا سندي ؟! »  
جمال ! يا جمال !  
ابيك .. لكن ، واقفا  
وصامدا .. وزاحفا  
ابكي من المحيط للخليج  
ابيك .. لكن تعلمت .. الى الابناء والاحفاد  
كيف يكون الصبر والجهاد  
وكيف تحمي شرف الاجيال  
مصارع الرجال !!

# ثورة عبد الناصر

الى طريق الاشتراكية . نعرف اكتشاف عروبة مصر وتأکید شخصيتها القومية وانتماءها العربي . نعرف تأکید الارتباط الذي لا ينقسم بين القضية الوطنية المصرية ومعارك التحرر العربي الوطني . نعرف وقوفنا الى جانب كل قوى التحرر والسلم والعدل في هذا العالم . نعرف مؤتمر باندونج وبلغراد والقاهرة . نعرف كيف تأكدت وحدة الثورة التحررية العربية من خلال معارك استقلال السودان والجزائر واليمن وليبيا ومعارك حلف بغداد والحلف الاسلامي . نعرف كيف اندثر من وطننا العربي وجود الاستعمار البريطاني باستثناء جيوب لا بد من تصفيتها . نعرف وقوفنا الصامد في وجهه العنصرية والصهيونية والاستعمار الامريكي .

لكن هذا كله لا يقف عند حدود المعاني الجزئية التي يعنينا كل حدث من هذه الاحداث او كل موقف من هذه المواقف . لقد ارتبطت كلها بثورة عبد الناصر وبقيادة عبد الناصر لهذه الثورة .

لاول مرة اصبحت مصر املا بعد ان كانت قضية . كان آباءنا يفكرون في القضية المصرية ، ونفكر نحن في شخصية مصر ودورها وقدرها . كانت القضية تطرح في لندن او في الامم المتحدة . اما مصر فقد اصبحت جزءا من وطن وامتدادا لحضارة لا يمكن ان يتجاهلها احد سواء نظر الى التاريخ او تأمل الحاضر او امعن النظر في المستقبل . اصبحت مصر وجودا مؤثرا بشرايين القوة العربية التي تدعمها وتستمد منها القوة في وقت واحد . انتهى من الوجود تماما عصر المتصرين واستامبول وأبناء الجواري . وخرجت مصر من تحت الرمال وأطلال التاريخ حاملة وجهها الحقيقي العربي . العريق وكلمتها وذراعها القوية . كانت حكمتنا تختزن وخبرتنا تتراكم واحزاننا تمتد وحبال الآمال تطول . كنا نصوغ البطل وراء البطل ، مجهولين لم تعرفهم أسفار المؤرخين ومعروفين يجهلهم الاكثرون . من حصن الدين الى همام الكبير . ومن عمر مكرم الى الحجاج الخصري الى مصطفى البشتيلي الى ياسر الميناوي وسليمان الحلبي . ومن عرابي الى النديم الى محمد عبيد . في صحراء الصعيد وقرى الدلتا

العالم الذي تركه عبد الناصر ليس هو العالم نفسه الذي جاء اليه . وهكذا البطل . انه ينتزع المستقبل جنيئا من رحم التاريخ . يرسم قسماته بأفكاره ، ويصوغ روحه بمبادئه ، يدفعه الى الامام بمواقفه فينمو على هدى خطواته فلا يعود العالم الذي جاءه البطل هو العالم نفسه الذي يتركه .

ان عبد الناصر بطل للنمو الصحيح والتقدم والتطور . ومثل هذا البطل لا ينتمي الى الماضي ولو بعد الف جيل . ان تاريخ البشرية كلها هو تاريخ تقدمها وتطورها ونموها وتحررها . وبطل التقدم والتطور والحرية في اي عصر وفي كل وطن انما ينتمي الى تلك القيم الباقية التي تسعى اليها البشرية ابدا وتكافح من اجل اكتمالها وتوسيعها الى آفاق لا تحد . هذا البطل الذي يكافح على رأس شعبه من اجل الطعام لكل جائع والعمل لكل عاطل والمعرفة لكل جاهل والحرية لكل مستعبد ، ومن اجل ان يصبح ضمير الانسان ملكا له وحده ويصبح عمله حقا له وحقا للآخرين ، وحرية التزاما عليه وواجبا على الآخرين صيانتهم وحمايتهم : هذا البطل لا ينتهي وجوده عندما يموت . فالبشرية لا تكف عن حلمها ولا عن كفاحها من اجل الحرية والمعرفة والطعام والعمل والاخاء والمساواة . لا تكف البشرية عن الدفاع عن تلك القيم التي كان البطل هو خلاصتها ورمزها وصانع الملامح المحددة لها في عصره ووطنه .

اننا نعرف جميعا تلك الاحداث السياسية الكبرى التي شارك عبد الناصر في قيامها او قام بها وحده او كان رائد قيامها . نعرف انتهاء الملكيه المتمصرة عميلة الاستعمار ورأس حربة الاقطاع الزراعي ، ونعرف اعلان الجمهورية ، وتصفية الاقطاع الزراعي . نعرف تحقيق الاستقلال ومحاربة الفساد وبناء الجيش الوطني القوي . نعرف تأميم القناة وتصفية الوجود الاقتصادي الاستعماري في مصر وبناء مئات المصانع والمدارس والمستشفيات . نعرف تأسيس حقوق المواطن الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ازاء الدولة وبداية التخطيط الاقتصادي وبداية تصفية الرأسمالية المستقلة المحلية ودفع اقدامنا

وحواري القاهرة . وكان عبد الناصر هو آخر بطل صاغه شعبنا ومنحه خبرته وحكمته وبثه احزانه وآماله: الصبر الشجاع والجسارة المهمة ، العمل للعاطلين والطعام للجائعين والمعرفة للجاهلين والحرية للانسان والكرامة للجميع . الارض للفلاح والمصنع للعامل والسلام والاخاء للبشرية . الزمن الممتد والسكنة تشمل الوادي والهدوء يغمر الصحراء والنهر وادع مستكين والاعماق تضطرم . الخصوبة في الماء والرزق في الارض والحق في الذراع والحلم في العيون ، وفي القلوب آمال كبار . الله في السماء وفي القلوب ، والانسان في الدنيا والاخرة ولا يبقى منه وله غير العمل الصالح والذرية المباركة والذكرى الطيبة على لسان الابرار . من ولد سوف يموت ومن مات لا يفنى ابدا والجزاء دائما من جنس العمل .

كانت هذه هي حكمة مصر وخبرتها واحلامها التي اودعتها عقل عبد الناصر وقلبه والتي امتزجت داخله بفكره هو ورؤيته . وحينما يحدث هذا الامتزاج بين الشعب وبين بطله يصبح البطل بطلا للتقدم والحرية والعدل . ذلك ان الشعب لا يحلم بغير الحرية ولا يكافح الا من اجل التقدم ولا يصنع بعمله غير الحياة . يصبح البطل هو روح شعبه ويصبح رمز نضاله من اجل المستقبل . ومثل هذا البطل لا يموت ، لان احلام الشعب لا تموت وخبرته لا تندثر ونضاله لا يتوقف . البطل يضيف الى الحلم حقيقة مجسدة ، ويضيف الى الخبرة فكرا متوهجا ويضيف الى النضال هدفا محددا . وعندما تنتهي حياته في هذه الدنيا ، يضيف الى احزاننا المؤقتة حزننا مقيما ، ويترك لنا الحقيقة والفكر والهدف . يترك لنا وجوده الحقيقي الباقي ، لان الشعب هو هذا الوجود .

ولكن وجود البطل الثوري لا يقتصر على هذا الجانب الوجداني من جوانب وجود الانسان . لوجود البطل الثوري ابعاد انسانية شاملة لانه لا بد ان يكون انسانا شاملا . لقد كان عبد الناصر بطلا لانه قاد ثورة وطنه من اجل التقدم ، والحرية ، وارسى دعائم لهذه الثورة يمكن ان تستمر منها دليلا للعمل الثوري في هذا الوطن لمرحلة تاريخية كاملة . مرحلة نقل مصر والوطن العربي كله من القرون الوسطى الى القرن الواحد والعشرين بالطريقة الوحيدة الممكنة : الثورة الاشتراكية والوحدة القومية عن طريق التحرر من الاستعمار والتخلف .

ان الثورة هي علم تغيير المجتمع . وتغيير المجتمع يبدأ من تغيير اساسه المادي . ولكن التغيير كله ، وتغيير الأساس المادي ذاته لا يمكن ان تكون له قيمة الا اذا استطاعت عقلية الشعب السائدة ان تتمرد على القيود التي يفرضها المجتمع القديم ، وان تفقد خضوعها التقليدي واحترامها المستكين لتلك القيود . وقد كان خروج جمال عبدالناصر على رأس الجيش المصري في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحطيم البناء السياسي للمجتمع القديم هو الذي فتح الباب على مصراعيه امام جماهير الشعب لكي تتمرد على خضوعها القديم الموروثة لقيود العالم القديم ، وكان خروج عبد الناصر ونجاحه في تحطيم هذا البناء السياسي المتهالك الثقيل الوطاة هو التتويج الواقعي

لجهود مئات الثوريين المصريين على مدى ستة اجيال متتالية من اجل تحطيم عقلية الاستسلام والخضوع والاستكانة القديمة . ان نقد العقلية المتخلفة القديمة وهدهما هو الثمرة الفكرية الواقعية الاولى لثورة عبد الناصر ضد الملكية المتمصرة الفاسدة وضد الاستغلال الاقطاعي والراسمالي ، وضد التخلف الاقتصادي وضد الفكر الغيبي وتحقير المرأة وازدراء حياة الانسان والسخرية من الثقافة والعلم والنظر بعجز المستكين وانبهار الساذج الى تفوق الغرب المادي وهيمنته على اسرار العلم واستمئاعه بثمرات التقدم الاقتصادي القائم على الاستغلال .

وقد جاءت ثورة عبد الناصر لكي تتوج بالانتصار العملي جهود اجيال عديدة من الثوريين الاصلاء والوطنيين المخلصين ، كان الاشتراكيون القدامى في بلادنا يجاهدون من اجل نشر المفهوم العلمي الصحيح للوطنية والنزعة القومية . ولكن ضعف اصواتهم ومطاردة السلطات الرجعية لهم وقوة اجهزة الدعاية والاعلام التي تستخدمها الطبقات المتخلفة ، كل هذه العوامل هي التي ساعدت على نشر مفاهيم عاطفية وغيبية ساذجة عن الوطنية وعن الوطن . كما ان غيبة القيادة الوطنية المؤثرة ، وعجز هؤلاء الاشتراكيين عن تبين الابعاد القومية الصحيحة لمعركتنا الوطنية وترباط اجنحة الثورة العربية الوطنية في الاقطار العربية المختلفة هو الذي منع هؤلاء الاشتراكيين من اكتشاف ارتباط الثورة التحريرية الوطنية في مصر ارتباطا قوميا ومصريا بالثورات الوطنية في الاقطار العربية الاخرى ، ومنهم في الوقت نفسه من اكتشف المغزى الثوري العميق للوحدة العربية وللوحدة القومية للشعب العربي في اجزائه المختلفة .

وقد جاءت ثورة عبد الناصر لكي تزيج بضربة واحدة المعوقات العملية التي تمنع الثورة الوطنية في مصر من الارتباط بالثورات الوطنية في اقطار الوطن العربي ، والمعوقات السياسية التي تمنع ترباط اجنحة الثورة الوطنية العربية في الاقطار العربية المختلفة ، والمعوقات الفكرية التي تمنع من اكتشاف البعد الثوري والتقدمي للقومية العربية ذاتها باعتبارها وجودا تاريخيا وحضاريا يكتسب تأثيره وكيانه من خلال وحدته النضالية فسي معركته ضد التجزئة والاستعمار والتخلف والطبقات المستقلة في وقت واحد . كان صراع ثورة جمال عبد الناصر في المجال القومي صراعا من اجل اعادة اكتشاف الشعب العربي كله لذاته ولوضعه التاريخي والحضاري والنفسي ، ولدوره التقدمي في دفع حركة التحرر الانسانية الشاملة الى الامام على اساس انساني وعلمي وديموقراطي واشتراكي . ولهذا كان صراع ثورة جمال عبد الناصر في المجال القومي هو اكثر صراعات هذه الثورة تأثيرا على مسارها التاريخي وعلى جماهيرها في مصر وفي الوطن العربي كله ، خاصة لارتباط الصراع القومي بالمعركة من اجل التحرر الوطني العربي الشامل ومن اجل دفع الوطن العربي كله على طريق التقدم بالاشتراكية .

# عبياً يفصلك القبر

( الى روح الرئيس جمال عبدالناصر )

انّا نتعجب كيف استولى الحزن المشؤوم علينا ،  
اوهمنا انك ميت

وتدفق طوفان ، احلف باسمك ، طوفان من شعب مفجوع  
انهض ، تنهض اشلاء الوطن الدامي ، تنشد الاعناق  
تحمل تاريخك كبرا ، معجزة ، وفؤوس

ما زلت تطل علينا ، تستشرف آفاق الاتي ، تبهرنا هامتك  
الفرعاء

يذهلنا ان تبسم اذ يثخنك الدهر جراح  
ما زلنا نبصر تلويح ذرايعك وراء الهرم الاكبر  
نستغرب كيف انقض النبا الصاعق ،

دمرنا ،  
زلزلنا ،  
اوهمنا انك ميت

نتعجب كيف اجتراً الموت الفاشم ان يوهنا انك ميت  
تنشق الخضرة باسمك ، تطلع من اعماق الصحراء زبابق  
تنامي اشجار ، يتضوع عطر ، تخضر حدائق  
يتفرع اسمك ، في موسمنا ، زيتونا اخضر  
وخوابينا الجوعى تترع زيت  
وترفرف في رأس الركب ييسارق  
تتلهف ام ، جمدها الشجن الدامي ، ان تلقاك  
تشيش باسمك ، تأبى ان يسلخها عنك الموت  
ويند هتاف من شعبك مخنوق النبرات  
ما مات الرجل الصامد ، لم يركن في الظل  
ما زال الصوت الهادر يدوي :  
- ارفع رأسك ولئى عهد الذل

صالح درويش

دمشق

ليس غريباً ان تسقط في الميدان  
ان تفدي شعبك ، تدفع عنه بذرايعك الموت  
لكن يذهلنا ان تلوى اجنحة الفرقة ، تمضي دون وداع  
يقهرنا ان يطوى في قلب النوء شراع  
ويند هتاف من شعبك مخنوق النبرات :

- ما مات الرجل الصامد ، لم يركن في الظل  
ما زال الصوت الهادر يدوي :  
- ارفع رأسك ولئى عهد الذل

\*\*\*

من اجلك تمتلىء الاعين حزناً وذهول  
تصرخ افئدة عبياً يفصلك القبر الموحش عن شعب  
ملتصق باسمك حتى الهديان  
يتشامخ تاريخك ، تمتد ظلالك ، تنبت ازهارك في كل  
مكان

نتوهم انك ميت لكن ضياعك يجلو هذا الوهم  
وحدهك تبقى الواهب كل الحب العارم للانسان  
وحدهك تبقى الحامل آلام الانسان  
وحدهك تبقى في ذاكرة الشعب الرجل الرائع  
ما زالت تشبك الايدي بيديك  
ترنو الاعين ، تستعلي بكبر ، تتطلع في عينيك  
وحدهك تبقى الدفء الكامن في الاشياء  
كيف اذن ؟ يوهنا القبر البارد انك ميت  
فجر قبرك ،

هز الكفن الفاشي ،  
اسمعنا كالوائق جلجلة الصوت  
عبياً زخماً وحياة  
انقض عن كاهلنا اغبرة الموت



## الغنية حَزِينَةُ إِلَى عِزِّ النَّاصِرِ

يلتقي في كل يوم  
يلتقي كل دقيقة  
يلتقي في فلك الحلم  
وفي قاع الحقيقة  
يلتقي في آخر الليل  
وفي عز الشروق  
يلتقي كل أوان .. غير ساعه  
فرقتنا .. شمسنا تنحدر الآن ولا تهوي  
وميثاقك يروي  
سرتنا

\*\*\*

آه ايزيس التي لم تنتحب  
منذ ملايين السنين  
دقت الساعة تنعي السادسة  
والنجوم انشثرت ملء الشوارع  
قلب مصر اخضر ما زال  
أم اصبح قرصا يحترق  
ورمادا غاص في الارض وواراه الشفق  
آه ايزيس التي تخفق ماء وترابا ودما  
أفقر الوادي ولا راد لامرك  
فاسمعينا .. كلما دق نقيب السادسة  
واقطينا مرة أخرى لنحييا  
واسمعي صرخة ابواق الاناشيد  
لترتد الجدد  
حية تفزو الشرايين وتمضي من جديد  
ترسم الصقر على هام المعابد  
تلد الصقر باكواخ النواير العتيقة  
وشبابيك المساجد  
وتدوي من بعيد ..

حسن فتح الباب

القاهرة

يلتقي في كل يوم  
يلتقي كل دقيقة  
يلتقي في فلك الحلم  
وفي قاع الحقيقة  
يلتقي في آخر الليل  
وفي عز الشروق  
يلتقي كل أوان .. غير ساعه  
فرقتنا .. شمسنا تنحدر الآن ولا تهوي  
وميثاقك يروي  
سرتنا

آه عبد الناصر القلب المدوي  
سكن الرعد .. وغشانا الحريق  
وافترقنا  
وبكىنا حبنا  
آخر الليل .. وفي عز الشروق

\*\*\*

دقت الساعة تنعي السادسة  
والرياح انفجرت .. والطرقات  
حوصرت ... ما زلت تبكي  
لم تبكي .. قلب مصر لا يدق ؟  
خمدت كل البروق  
والاساطير كأوراق الشفق  
تتهاوى .. ثم ترتد حرائق  
وحقائق  
عاد اوزوريس ميتا  
عاد اشلأ على كل طريق  
آه ايزيس التي لم تنتحب  
منذ ملايين السنين  
ونراك اليوم تبكين بدمع الفقراء  
وتشققين جلود التعساء  
ومغنيك الحزين

# الفن وتجربة الوجود

بقلم يسمي الجندى

( ٢ )

## ١ - أثينا ومغرب التجربة الجمعية

حاولنا في مقال سابق (١) ان نحدد نظرة للفن من قلب تجربة الوجود الانساني ، بعيدا عن مشكلة الثنائية في الفلسفة ، ودون اي فرض مسبق . وانتهينا الى ان الفن في ارتباطه العميق بالتجربة الانسانية على امتدادها هو اساسا تجسيد للجوهر الثوري الجدلي لهذه التجربة ، وللتجاوز المحتوم الملائم لها في مواجهة العالم .

واشرنا - في تتبعنا لصلة الفن بالتجربة الحية منذ بداياتها - الى انه مع الانتقال من المرحلة الجمعية الى مرحلة يقظة الوعي الفردي بالعالم ، ظهرت محاولة الفنان الفرد وصاحب الرؤيا في خلق تجربة التجاوز ، لتحل بدلا عن التجربة الجمعية كما تجسدها الشعائر والطقوس في اطار الاساطير ، وما سبقها من تجربة القلاء الفردي المباشر بالعالم . وكانت المشكلة مع مرحلة يقظة الوعي الفردي هذه بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا هي مشكلة احالة تجربتهم في التجاوز الى الآخرين وبكل نسيجها .

وفي مواجهة هذه المشكلة قامت محاولة تمثل ردا يجمع ما بين الفنان وصاحب الرؤيا ... محاولة تمخضت عنها فترة خصبة في تاريخ الانسان ، هي فترة الانسلاخ من الوعي الجمعي ويقظة الوعي الفردي في أثينا . ففي هذه الفترة التي تقوم فيها تصفية التجربة الدينية الجمعية اليونانية نجد اننا نواجه بالمشكلة كما حددنا ... الفرد وقد عزل داخليا في مواجهة ذاتية مع العالم ، يحيط به نظام موضوعي يحدد فاعليته وعلاقته بالعالم وبالاخرين وفي هذا الاطار لم يجد القدرة على اقتحام الموقف سوى الفيلسوف فنحن نجد في الواقع اليوناني ان الفيلسوف يجد طريقا وفي اطراد . فثمة فكر مجرد ، وثمة واقع موضوعي ، وثمة ذات خلى بيتها وبين نفسها والعالم ، وليس هناك صلة واضحة بينها وبين الآخرين - ففى علاقتهم جميعا بتجربة الوجود - الا هذين البعدين - الفكر المجرد والواقع الموضوعي . وعلى هذا ارتبط بهمس الفيلسوف ، وارتبط بالآخرين ، وبهذا تمضي الفلسفة مستمدة استمرارها ارتباط غير كامل الصديق بتجربة الانسان . اما بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا فثمة عجز في احلال تجربة التجاوز البديلة .. والاكثر صدقا من محاولة

الفيلسوف ، محل التجربة الجمعية التي تتوارى - تبعا للعزلة المشار اليها - والتي خلفها انهيار هذه التجربة . ولكن ومن حطام هذه التجربة الجمعية نفسها يظهر الحل ويتم الحصول على تجربة تتجاوز ثوري بديلة يحققها الفنان الفرد صاحب الرؤيا لتجد طريقها الى الآخرين وبكل نسيجها .. وهي التجربة التراجيدية .

وربما يقتضي تحديد كيفية ظهور هذه التجربة خلال عملية التصفية للتجربة الدينية الجمعية باثينا ، ان نلقي نظرة عاجلة على واقع اثينا الذي كان خلفية ضرورية للتوصل الى هذه النتيجة بمعا الحقيقة ستتضح . فبالاضافة الى المسألة الاساسية - الانسلاخ من الوعي الجمعي - فايضا لم تكن فترة ازدهار أثينا مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، وانما بمعنى بالغ الاهمية . لقد كانت تأكيدا نسبيا لفاعلية الانسان رغم قيام المشكلة ، اي رغم النظام الموضوعي للحياة الاجتماعية والنظام الحضاري حينها ، اذ تحققت حالة انساق مؤهت بين الانسان والواقع في صورته الموضوعية .

ذلك ان العلاقة بالطبيعة والسيطرة عليها لم تتخذ اي طرف في الانطلاق ، والبناء الاجتماعي رغم انطوائه على التناقض حيث ان المجتمع الاثيني مجتمع طبقي عبودي ، الا انه كان تناقضا ساكنا بعيدا عن التوتر ، ولم تؤثر الظروف التاريخية حينها على الوضع الداخلي ، ثم هناك قبل ذلك تلك العلاقة الداخلية الثانوية بين الفرد وموضوعات العالم بالدرجة التي اشرنا اليها فيما سبق . فالفن بصورته الجزاء داخل كمنصر في حياة الفرد الاثيني بكل مظاهرها ، ثم اخيرا هناك تلك الديمقراطية التي تؤكد الحرية الضرورية في الاطار الاجتماعي القائم اي مع وضع الاعتبار بالنسبة للتناقض الطبقي الموجود وما قاله ه . ر . كتيو الباحث في تاريخ الاغريق من انه « ما لم تكن مقاييس الحضارة عندنا هي الراحة والمخترعات فان اثينا من سنة ٤٨ ق.م الى سنة ٣٨ ق.م مثلا تعتبر اعظم مجتمع متحضر وجد حتى الان » (٢) يبدو وكأنما يعني هذا الجانب الذي تشير اليه ... الانساق المؤقت بين الانسان والتنظيم الموضوعي للحياة والحضارة . وفي ظل هذا تم الانتقال من تصفية التجربة الدينية الجمعية الى هذا النتاج الهام .. التراجيديا ، والتيج للوعي الفردي ان يقسوم بمبادرة خطيرة .

(٢) الاغريق : تأليف ه . دكيو - ترجمة عبدالرازق يسرى - الالف كتاب - دار الفكر العربي ١٩٦٢ ( ص ١٢٣ )

(١) راجع « الآداب » ، العدد الثامن ، آب ( اغسطس ١٩٧٠ .

وأود هنا أن أشير إلى أنني سأسفي مباشرة إلى توضيح فهمهم للتراجيديا مستمد من كل ما اشرت اليه هنا وفي المقال السابق دون مناقشة الفهم المتعارف عليه والذي لم يخرج حتى الآن عما حدده أرسطو في جوهر الامر ، على أن أعود في دراسة مستقلة لتوضيح اعتقادي بأن هذا الفهم فهم شكلي لم ينفذ إلى جوهر التجربة التراجيدية في صلتها بالجوهر الثوري للتجربة الإنسانية.

## ٢ - الميلاد

يمكننا أن نقر مبدئياً حين نبحث عن منطلق ، أن اللغة هي الاداة المفادرة - كبدايه - على عبور الهوة القائمة .. ويمكن القول أن اللغة في ذاتها مسئلة إذ أن بكارتها التي تجعلها في نطاق ادوات الفن هو امر لم يعد قائماً ، خاصة بعدما اخضعت بحدة أكثر للمستوى الاجتماعي ، بل وغدت من وسائل العزل الداخلي بين الفرد والعالم الآخرين .. وإذا نقول هذا فنحن بالفعل أمام محاولة نقي إعادة اللغة إلى مهدها .. تلك المحاولة هي الشعر . ولكن لا يمكننا القول بأن الشعر يعيد إلى اللغة قدرة كاملة على التواصل الداخلي ، وإنما كل ما يمكن أن نقوله أنه يعيد شحن الكلمات بقدر أكبر من الفاعلية ينفذها من أسرها الموضوعي دون أن يحقق اكتمالاً في التواصل الداخلي بواسطتها ، وهذا يعني عدم قطع صلتها بالعالم الموضوعي تماماً .. وذلك ما يميزها أساساً لنفوذنا نحو حل يعبر بنا الهوة المفتوحة بين مطلب الإنسان في تجربة تجاوز .. والعالم الموضوعي الجديد والمفلق .

فانطلاقاً من هذه النقطة نمخضت المرحلة الأخيرة للتجربة الجمعية الدينية وعلى نحو تلقائي - نمخضت عن حل لمشكلة النبي الفنان، حيث نتخلق تجربة جديدة بديلة من انقاض ما أن له أن يغرب تماماً.

ويبدأ ذلك مع أول نوع من أنسواع الشعر الفني وهو ( الديوراموس ) حيث افتتح هذا الشعر مجال التجربة الدينية المتمثلة في مهرجانات ديونيسوس ، فكان الشعر هو الثمرة التي بدأ ينفذ منها الوليد الجديد تدريجياً .

كان هذا الشعر ينشد في بادئ الامر بمصاحبة الناس - نمي في ارتباط بالشكل الجمعي لممارسة الطقوس - ثم بدأ تدريجياً ينفصل عن المشاركة الجمعية ، وينتهي عنه الارتجال ويفرض نفسه على الاحتفال بشكل أكثر تحديداً . وبدأ الشاعر يضم إليه مجموعة من الناس يلغونهم بعض الأبيات يرددونها خلال انشاده - ويتكون بذلك ما عرف بالجوقة - ثم أتت خطوة حاسمة تنسب إلى رجل يدعى « تسبيس » كان يقوم بمهمة الشاعر الذي يسرد عن الآله ، حين انضم معه رجل آخر يشاركه السرد على نحو آخر بما يسمح بأن تظهر ملامح الخطوة التالية .. الدراما . وإلى هنا يمكن أن نذكر بوضوح أن ثمة حركة تلقائية لفصل الشعر تدريجياً عن الشكل الجمعي والمضي نحو تأكيد دور مبادرة فردية بواسطة الشعر تسعى لتحويل أبعاد الاحتفال الديني نحوها تدريجياً .. وهذا إعلان عن أن الوعي الفردي دخل حلقة الممارسة الجمعية ليتسلم مهام هذه التجربة وقت أحوالها . وبداية ظهور ملامح الدراما الذي تشير إليه هو أن ما أصبح ينشده الرجلان آخر يمثل حركة للانشاد نفترض تناقضا ما، وهذه الحركة تجمع بين هذا التناقض نحو نتيجة ما أو تجاوز ما .

وهذا كما يمكن أن نذكره هو صورة أولية للجدل ، ولم تكن حقيقة تفسير لفظة الدراما بمعنى ( الفعل ) لدى اليونان بعيدة في جوهر الامر عن الالتقاء بهذا المعنى .. تجسيد الجوهر الجدلي للحياة الإنسانية . واحتمالاً فبدائية من هذه الملامح نحن بازاء اطار جدلي يمكن أن يحتضن الجوهر الثوري للوجود والفن على السواء .

والنقطة الهامة هنا هي أنها كظاهرة جديدة تمثل اطاراً جديداً

- هو نفس اطار كل اشكال الفن كما أوضحنا سابقاً - إنما تفنى ان تجسيد ثورية التجربة الإنسانية من خلال اشكال الفن المتعددة يتحول هنا إلى التجربة نفسها .. إلى نسج التجربة الإنسانية في مواجهة التحديات الجديدة . فكيف تحقق هذا ؟

إن طرح مفهوم الدراما أو ظهوره على هذا النحو كان يمثل حلاً لمشكلة اشكال الفن التي اشرنا إليها في المقال السابق - نعني بعثرتها وعزل فاعليتها عن طريق تجزؤ - في الوقت الذي نواجه في نهاية الامر المشكلة الأساسية ، نعني مواجهة أزمة الوعي الفردي في عزله العارية بعيداً عن مطلبه في التجاوز ، وحيال العالم الاجتماعي والعقلي بصورته المفلقة .

فلقد بدأ هذا الاطار الجدلي - الدراما - وهو يدعو كل اشكال الفن أن تدخل في تنظيم ما شبيه بالتنظيم السابق الذي توفر للتجربة الجمعية - حيث كانت اشكال الفن تخدم ممارسة الشعائر والطقوس في تلاحم - وحاجة هذا التنظيم شبيهة بالحاجة السابقة وهو اخضاع هذه الاشكال لكي تتلاحم في وحدة وتشارك في مواجهة عالم مفلق معاد. فالدراما في هذا الموقف هي الاطار الجدلي وقد بدأ يلوح من المحاولة الشعرية مجعماً الموسيقى واللون والمعمار والرقص ... الخ . كي تدع استقلالها الإبهك والمهدد وتواجه عالم المجتمع والتاريخ وتواطؤ الفكر معه في انغلافه المؤقت بازاء مطلب مفتوح أبداً (١) ، ومواجهة هذا التحدي نعني هنا طرح الجوهر القوي أو مطلب التجاوز عليه .. من خلال تجربة حية متكاملة .

المطلب بايجاز إذن هو طرح الجوهر الثوري لتجربة الإنسان في مواجهة التحدي ، وتحقيق ذلك في تجربة حية متكاملة ، وتكاملها يعني الالتقاء بالفعل الإنساني في ذاته كاشفة عن جوهره الثوري وطارحة عليه حتمية التجاوز .

وقد يمكننا أن نتصور بشكل مجرد أن الامر يمكن أن يشبهه البداية كما تتمثل في الشعر ، فكما أن الشعر يعني اللقاء بالعالم الموضوعي من خلال كلمات ذات مدلول وفي نفس الوقت تتجاوز ثبات هذا العالم بما أصبحت عليه من شحنة تتعدى مدلولها الموضوعي المفلق دون أن تنفصل عنه ... فإن ما يمكن أن يحدث هو الالتقاء بالفعل الإنساني في ذاته في مواجهة الواقع والفكر في سكونهما ، وذلك على نحو يتيح في ذات الوقت تجاوزهما نحو تجربة متكاملة تتجسد في الاطار الجدلي الحي الذي يضيء على التجربة الإنسانية بمعناها الثوري أو بمعنى آخر النفاذ من خلال الواقع الساكن إلى تجربة التجاوز .

وربما افرقنا في تجريد الامر على هذا النحو ، ولكن المحاولة اليونانية تمنحنا تجسيدا واضحا للجانبين المحققين للتجربة التراجيدية .. الجوهر التراجيدي والذي سيتحقق لنا انه المرادف للجوهر الثوري الجدلي للوجود الإنساني .. ثم الافتراضات الأساسية في خلق الرؤيا التراجيدية وقانونها الذي يحقق التجربة في تكاملها استناداً إلى الجوهر التراجيدي .

ونبدأ بالتحقق من الجوهر التراجيدي ومحتواه الثوري من خلال عمل من أهم نتاج المحاولة اليونانية وهو «أوديب الحاكم المطلق» (سوفوكليس) والعلمين اللذين نراهما مكملين له.. «أوديب في كولونا» و«أنتيجونا» . على أن نتابع بعد ذلك توضيح الافتراضات الأساسية في خلق الرؤيا التراجيدية من خلال «آل أنريوس» انطلاقاً من تأكيد نفس الجوهر التراجيدي بها أيضاً . وبالنسبة لتعرضنا التالي لأوديب فسوف نتمتع بشكل أساسي على بحث هام في لغة المسرحية «البيرنارد

(١) ذلك يفترض حالة من السبق الدائم لحركة التاريخ ، أبعد من فكرة البناء الفوقي .

اللغة والعمل بكامله بما يعيد الى ذهن صورة ذلك المنبؤ الملقى على جبل كثير من موثقا .

### ٣ - اوديب والجوهر التراجيدي

في اوديب سوفكليس ومنذ البداية نجد مواجهة واضحة للمستوى الاجتماعي والموضوعي للحياة في الواقع اليوناني ، وكما بدأ ذلك يتضح ويشكل الازمة . ومعها نفهم ان قدرة الانسان أصبحت تتحدد بالتفوق المكتسب بالذكاء الفردي والموضوعية والقدرة في السيطرة على الطبيعة ، حيث نجد ما يتكرر كثيرا عن ذلك في المسرحية ، مثل الحديث عن الانسان الذي «يسيطر على البحر واليابسة وعلم نفسه الكلام والتفكير وخلق المجتمع وسخر الطبيعة» تبعا لاساليب علمية مكنت الانسان من ان يكون سيد العالم ، ومثل هذه الاشارات وغيرها عن المستوى الموضوعي للحياة نجدها في المسرحية مباشرة وضمن تجسيد لهذه المثل مطروح خلال شخصية اوديب .

فمنذ البداية واللغة تعطينا في صورها الشعرية تجسيدا لهذا في اوديب ، يأتي ذلك فيما جاء على لسانه او على لسان من خاطبه او وصفه ، وخلال المسرحية عامة في مراحلها الاولى يتأني تأكيد مكثف من كافة المقومات لذلك . والحدث في مستواه الاول يؤكد ذلك منذ البداية . فاوديب منذ قرر ترك كورنثا وملكها «بولينوس» نرا ، وهو يتصرف على اساس من هذه المثل معتندا على نفسه ، مستندا الى موضوعية بل ونظرة رياضية بحتة واضحة . فمنذ كان في طريقه الى ثيبه وقابل ابا الهول وحلّ لغزه ثم واجه مشكلة الطاعون ومشكلة قتل «ايوس» وتحديد من يكون هو نفسه ... خلال ذلك كله يتبع مبادرة وانفة في مواجهة هذا مستندا الى نظرة موضوعية وحس اجتماعي ناضج . حس متشرب لحضارة اثينا سوفكليس في جانبها ذلك - ويتم ذلك في اطار يكاد يكون ساخرا .. مستندا من المعادلة والقياس بالزمن والمكان وقياس ومقارنة العمر والعدد والوصف. وهنا نبدا في مواجهة ادانة للواقع ، الذي هو بطبيعته يتطلب هذه النظرة ويدفع اوديب اليها ... فمنذ لقائه بابي الهول ثم مواجهة الطاعون ثم مشكلة الايوس ثم مشكلته هو نفسه والامر يبدو له فسي ضوء الواقع مواجهة مباشرة طبيعية ، وتوصله الى اي نتيجة يبدو مرتبطا تماما بتلك الاسس الموضوعية والاستدلال العقلي قبل اي شيء اخر ، فابي الهول يواجهه بلغز رياضي .. «ما هو الشيء الذي يمشی على اربع صباحا وعلى اثنين ظهرا وعلى ثلاث مساء ؟» وأمام معضلة لا يوس نجد شيئا مشابها .. الطريق كان ذا شعب ثلاث .. والقائل كان واحدا وليس مجموعة .. والذي نجا كان واحدا ، وهو لا يعرف الا شيئا واحدا .. ويتوقف تكشف الامر على مثل هذه الجوانب بالفعل .

ثم اذ جاء دور البحث عن نفسه، ومواجهته التنبؤات ، نجده يعتمد على تحقيق يجريه بنفس الاسلوب من خلال الواقع حوله . واذن نحن امام بداية واضحة لادانة المستوى الموضوعي للفكر والواقع بمعناهما غير الجدلي ..

ومنذ البداية وفي نفس الوقت نجد الى جانب هذا ، الحركة الاخرى والناقضة ... البعد الثاني للتناقض المجدد للرؤيا . وتلك هي صورة اوديب الحقيقية القابلة لتجاوز الواقع والاستدلال الموضوعي . ليس اوديب الممثل للفكر والواقع اليوناني بمستواهما الاجتماعي الساكن ، وانما نحن بازاء اوديب الاخر الذي يشار اليه اصلا .. ذي القدم المتورمة .. وذلك يعني الطفل الموقن القدمين الملقى في العراء ، تلك الصورة التي تتسلل اليها ايضا منذ البداية خلال

(١) روائع التراجيديا في ادب الغرب : دراسات جمعها كليث بروكس - ترجمة د. محمود السمرة - بيروت - دار الكاتب العربي ١٩٦٤ (ص ١٩) .

وبحث اوديب الطويل منذ البداية ايضا ينطوي على هذا البعد الاخر الحقيقي والناقض للاول . ان اجابته على لغز ابي الهول هي الانسان . ولكن هنا يوضع هذا الحل موضع معضلة مرة اخرى .. اي انسان ؟ هل هو الانسان الذي هو مقياس كل شيء لدى السروح التفاؤلية الاجتماعية لدى الاثينيين ؟ . من هذه الاجابة الخادعة تبدأ رحلته الشاقة امام المعضلة الحقيقية ، وبهذا التناقض يبين صورته الاولى ودلالاتها وصورته الثانية بدلالاتها تمضي حركة الرؤيا لتواجهنا في النهاية بالتحدي الذي هو في آن واحد الجوهر العام للتجربة الانسانية في اصالتها والتراجيديا .

فبدءا من عنوان المسرحية كما وضعها سوفكليس نلمس اتقاع الرؤيا .. «اوديبوس الحاكم المطلق» .. وهو الاسم الحقيقي والمعنى المفهوم بدقة لدى الاثينيين . والحاكم المطلق هنا .. وكما يوضح بيرنارد نوكس - لا يعني الملك الذي ظفر بالحكم وراثيا ، وانما يعني كما يفهم الاثينيون تماما ، الحاكم الذي وصل الى الحكم معتندا على تفوقه وامتيازه وقدراته الفردية ، وقد يكون سيئا او حسنا ولكن المقصود اساسا هو هذه الفردية وما يميزها ، وايضا تحديد اوديب مبدئيا باعتباره مثالا يحتذى لكل الرجال في مجتمع اثينا المنحصر ، الذي بدأ يؤمن بقدرة الانسان في السيطرة على الطبيعة .. قدرته المؤكدة في ظل نظام علمي اجتماعي «لقد اطلق اوديب سهمه ابعد من المدى الذي وصلت اليه سهام الاخرين بكثير واحرز الرضاء التام والسعادة الكاملة !» وفي نطاق هذا المعنى الواسع كانت تفهم تسمية الحاكم المطلق .. في نفس الوقت تتداخل مع هذا المعنى ما تعنيه كلمة اوديب . فيقول بيرنارد نوكس ان اسم اوديبوس ذو شقين «اودي» وتعني قدم و«بوس» وتعني متورم .. اي «ذو القدم المتورمة».

وفي نفس الوقت فان ما تعنيه الكلمة في مجموعها هو «انما اعرفت .. اوديب الحاكم المطلق العارف لنفسه والمسيطر على العالم» .. واوديب الاخر ذو القدم المتورمة - وذلك يعني ويذكر الاثيني به ملقى في العراء موثقا من قدميه الثقوبتين .. ضائعا دون ملجأ - اي ان الاسم يجمع بين بعدي التناقض في الرؤيا . وعلى هذا النحو وبهذا الابتعاد تمضي حركة الرؤيا ليتنقل اوديب من بحثه عن قاتل لا يوس الى بحثه عن نفسه .. من السؤال : من قاتل لا يوس ؟ .. الى : من انا ؟ .. يمضي اوديب في بحثه منظويا على كل من اوديب الاول والثاني .. حتى اذا وصل الى اقصى امكانيات اوديب الحاكم المطلق بوسائله الاستدلالية - انقلبت الاوضاع تماما ليتبدى اوديب الاخر ، الحقيقي - اوديب المتهم بعدما كان قاضيا واوديب المجرم بعدما كان مشرعا ، واوديب الحقيقة التي يتم الكشف عنها بعد ما كان الباحث عن الحقيقة في ثقة من وقوعها .

وبالمعنى الحقيقي والدقيق لا يصل اوديب من خلال رحلته مع معرفته بعيدا عن وجوده الا الى مواجهة وجوده هذا ، في صورته الاولى التي كان عليه ان يواجهها منذ البدء ، ويبدأ منها ، حيث هو اوديب الحقيقي الضائع والاجابة الحقيقية لابي الهول ، او لنقل السؤال كما يجب .. اوديب كما كان وكما هو في نهاية المسرحية ، متنبؤا عاجزا ، ملقى به في العراء حيال شر عليه ان يواجهه دون تبرير ، يرسو - كما يقول ترسياس العراف - يرسو بسفينته فسي شاطئ مجهول ، وليس كما كان يوصف قبلا «الانسان قائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة» .

يعود اوديب اذن الى شاطئ مجهول ، الى حقيقته الاصلية ، كائنا متنبؤا عاجزا وحده في العراء وعليه تجاوز ذلك بنفسه .. وتلك هي البداية الحقيقية للانسان ، ومصدر حركته الجدلية في طلب

الحرية والقيم والمعنى .. مصدر الجدل المفتوح ابدًا بازاء الانسان قاضيا ومجرما .. ظالما ومظلوما .. وبازاء معاناة لشر غير مبرر ، وازاء عالم ينكر الانسان ، وبداية لا تمثل عدل الاخفاق ودعوة مجهولة الى رحلة شاقة دونما سلاح .. ومن هنا يتفجح الجوهر التراجيدي بالضرورة .

وبمثل ما تحتم ان تثبثق الدراما من الشعر نحو التراجيديا من حطام التجربة الجمعية ، بمثل ما تحتم ان يتجسد هذا الجوهر في ازمة الوعي الفردي حيال المستوى الموضوعي المطلق ، فالجوهر التراجيدي هنا يبدو تأكيداً لاصالة محتومة امام ما يواجه بقطعة الوعي الفردي من تحد .

فمع اوديب يتضح ان الوجود الانساني في النبع والواقع والمصير ، لا تتحقق مواجهته باصالة الا من خلال مقومات جدلية بشكل عام ، مأساوية بوجه خاص ولا فكاك من ذلك .. حيث ان حركة الوجود الانساني تقوم في جوهرها صدورا عن المفجع الذي هو البداية المخففة دائما والضرورية ، وهي الاساس الذي لا بد من التسليم به لادراك معنى التجاوز والمفارقة نحو متعال مجهول ابدًا . وذلك في النهاية هو التأكيد القلبي للانسان في وجه العالم وامام معنى وجوده وقوام هذا الوجود ومصيره ، وهو ما يعني باجمال حريته ، وذلك ما يفر بالانسان من تلك الحقيقة الرهيبة الجاثمة خلف المشهد كله وهي العدم .. حيث يطرح العقل هذه الحقيقة خلال اللامعنى ، ويتجاوزها الانسان بهذا الجدل . والجوهر التراجيدي على هذا النحو الذي حاولنا الاشارة اليه نزع انه يتأكد في كل التجارب التراجيدية الحققة ، فيما تلى المحاولة اليونانية كما سنحاول ان نوضح في مجال اخر (١) .

#### ٤ - معنى المعاناة والتجاوز

ونمضي مع سوفكليس سريعا فيما تلي هذه المسرحية وما يمكن ان يشكل معها ثلاثية من حيث التأكيد الواحد ، حيث نلمس ان قضية التراجيديا في ذاتها ما زالت ماثلة ، ونكاد نرى افتراضا متكاملًا لها .

فهو في ( اوديب في كولونيس ) ثم في المسرحية الاخرى (النتيجونا) يشير الى جانب هام امتدادا لما طرحه في (اوديبوس الحاكم المطلق) وهو ان التجربة التراجيدية لا تعني ان يدور الانسان في حلقة مغلقة من النزوع المبهم ، انما يؤكد ان هناك تجاوزا جدليا بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لآخافها بشكل ما ، ويعتمد ذلك على المعاناة - في ارتباطها بحركة الواقع - فهي تؤدي في اكمالها الى ذلك بالضرورة .

فاوديب في كولونيس هو اوديب مختلف عنه في اوديب الحاكم المطلق ، اوديب بعد مواجهة المفجع والنفاذ الى ما يعنيه ذلك بالنسبة للانسان مع المعاناة .. انه هنا قد اصبح اكثر التصاقا بالمعنى الثوري لحرية الوجود الانساني معه وحوله . والمسرحية سلسلة من المواجهات المباشرة لحركة الامور والمصائر . وتكتفي هنا بان نعرض لذلك من خلال مواجهة واحدة دون ان نتناول العملين في مجموعهما .. ذلك هو مواجهة اوديب وما تعنيه تجربته بازاء موقف كليون .

ان دور كليون في (اوديب الحاكم المطلق) يدخل ضمن دور الشخصيات جميعها وباقي مقومات العمل في دفع حركة الرؤيا دون ان يعني موقفه في ذاته كشافا خاصا انما يخدم الرؤيا في كليتها . انه يمثل النظام ، او الروح الاجتماعية المحافظة تماما على تقاليدها ، وهو بهذا يؤكد على احد جانبي التناقض لدى اوديب - جانب الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة - مثلما ان ترسياس

(١) راجع مبدئيا كمثل دراستنا عن هاملت : الطبيعة الجدلية المفتوحة للتجربة الانسانية - مجلة «المسرح» ابريل العدد ٦١ سنة ١٩٦٩ .

العراق يؤكد على الجانب الاخر الحقيقي . واذا يمضي كليون بالتزامه الاجتماعي في دفع الازمة وتفاعمها وتكشفها في النهاية عن التحدي كما نمت - وذلك في اوديب الحاكم المطلق - فانه في العملين التاليين نجد ان موقفه يتكشف لنا في ضوء جديد وذلك بواسطة اوديب نفسه وما انتهى اليه من تجربته السابقة ، ثم بواسطة النتيجونا بعد موت اوديب .

فاوديب في كولونيس تمتد الرؤيا معه بنفس الايقاع المزدوج الممثل لقضية الشر من جهة والممثل لقضية التراجيديا من جهة اخرى . فابتداء اوديب يدخلون في صراع حول السلطة تتجسد معه حركة الشر الممتدة مما سبق - على نحو ما سوف نلمس بشكل اوضح في آل تريوس - دون ادانة محبدة وانما منقسمين في امتداد محتوم لها . فبعد موافقة وليدي اوديب على طرده من ثيبا لضمان سلامتها يتنازعان على العرش ويطرد الاصفر الاكبر بالخديعة من المدينة ، ويستولي على عرشها ، ويجمع المطرود جيشا من اعداء ثيبا لفزوها لانتزاع السلطة من اخيه ، واذا يعلم الجميع ان اوديب اصبح قريبا من الالهة وان من يمنحه موثته سيظهر بالقوة والنصر ، ياتي المطرود الى اوديب ملتصا منه العفو والمعونة فيخيره اوديب بوضوح كامل انه واخاه في مازق لا فكاك منه ، وانهما هالكان معا لانهما دخلا حلبة الشر المحيرة - وليس هذا مجرد تنبؤ بل استخلاص من اعماق تجربته ، وبصيرته الجديدة - ويمضي هذا عنه مؤكدا هذه الحقيقة لانيه اذ يقول انه لا يمكنه ان يتراجع رغم هذا القدر من محاربة اخيه «ان من الخزي ان اهرب وان اقبل الظلم من الاصفر» .

اما كليون فانه اذ يبدو مبدئيا انه هو الدافع الاساسي مسن البداية في موافقة الوالدين على طرد اوديب لاجل سلامة ثيبا ، ثم اذ ينضم الى الولد الاصفر الممثل القائم للسلطة في ثيبا ، فانه ياتي باسم ثيبا ايضا ليرغم اوديب على الرجوع اليها لتغطي بالامان في ظله تبعا لما وعدت الالهة به بالنسبة للمكان الذي يدفن فيه بعد موته .

وكليون اذ يريد ضمان انتصار الاصفر الممثل القائم للسلطة فان اوديب في هذه الحالة يكشف ما يتطوي عليه موقف كليون كله من شر واحباط للانسان ، بصفته ممثلا للنظام والعقل والقانون فسي انقلبهما . اننا نكتشف عند ذلك وبواسطة اوديب وبشكل لم يكن واضحا في المسرحية الاولى ، ما يمثل هذا من خيانة لروح الانسان في معركتها ، خاصة اذا ما ادركنا منذ البداية ان كليون كان دافعا فعليا في تفاقم الموقف بتأييده المستمر على التزامه ذلك . وعلى هذا يبدو لنا الموقف من الكليون وقد اتخذ عماء شديدا وهو يحاول ارجاع اوديب ، مندفعاً باسم حقه والقانون وسلامة ثيبا لياسر ابنتي اوديب ويأسره كي يعود بهم ، ويبلغ اوديب عند ذلك قمة التعرية لكليون لتبدو الحقيقة اللا انسانية لما يمثلها ، ويبدو غارقا في عالم غريب بالنسبة لعالم اوديب الحالي وما وصل اليه . وتعزية اوديب تنسحب على موقف كليون كله بما في ذلك المسرحية الاولى (اوديب الحاكم المطلق) . واننا لنكاد نلمح سخرية شديدة من جانب سوفكليس حين نرى كليون - عندما متعه ملك كولونا التي نزل بها اوديب من اسره وابنتيه - يندفع متحذرا باسم العقل والاسيرة والمجتمع الاثيني وتقاليدهم والمجلس القضائي الاعلى لكولونا .. مؤكدا على عدالة ما يريد وحقه الكامل فيه . وهو يفعل هذا بعدما قام بتشنيع مخز لما حدث لاوديب ، غافلا او مغفلا ما اصبح يعنيه هذا من قدر لروح هذا الرجل بحيث يبدو انه هو الضير وليس اوديب .

ان اوديب يتحدث اليه عندها بقوله «ايها الكائن الوقح الى اين تسوق الالهة حين تتحدث هذا الحديث ! الى ام الى نفسك ...» ثم يوضح ما الذي يعنيه كل ما حدث ، ويكشف ببصيرة نافذة عن التناقض الالهي فيما حدث وما لا بد ان يحدث في كل ما له صلة حقيقية بالانسان . ويشير في النهاية وببساطة الى ما يعنيه



نظامه وموضوعيته «تلومني انت الرجل الجائر الماهر في التحدث بكل شيء بما لا خطر له وبما له خطر كل الخطر ، بما يمكن الجهر به وبما يجب ان يظل سرا مكنوما . انك ترى الخير في تملق نيسوس وهي التناء الى اثينا وفوانيتها» . وهو في باقي حواراته معه يشير بوضوح وايجاز الى جوانب الشر المعوقة والمنافضة لمطلب الانسان وكما يجسد ذلك موقف كريون بما يحمله عن المستوى الاجتماعي وكل قوى الضرورة .

ثم تأتي مسرحية (انتيجونا) امتدادا اكثر وضوحا لهذا التأكيد . ان انتيجونا هي اوديب او امتداد لشجرة تجربته . انها كما نلاحظ بوضوح قد لازمتها في المسرحيتين الاولى والثانية ، او هي عاشت قريبة منه اكثر من الآخرين جميعهم ، ونكاد نكون قد نشربت معاناته الى درجة كبيرة ، وهي على هذا نمثله في هذه المسرحية . ان اخاها الاكبر بعدما اخبره اوديب عن هلاكه المحتوم يمضي الى قدره ويرجو اخيه رجاءا واحدا .. «اقسم عليكما ان عدتما الى ثيبة ان تمنحاني فبرا وان تؤديا لي حقوق المولى . ان المجد الذي تكسبانه الان من عنايتكما باوديب سيفضع حين تمنحاني مموئكما» وانه بقوله هذا يفترق عما يمثله كريون على الدور .. انه بهذا يمضي ليحوض المعركة ضد اخيه باستعداده الانساني المتناقص ، حيث عرف موته المحتوم من ابيه . وهذا فيه تجاوز للتحتمية المحيطة به وفي نفس الوقت فان هذا تمهيد لتجربة انتيجونا .

بعد موته يأتي كريون ليعلم باسم الوطن «اني واثق كل الثقة ان سلامتنا في سلامة الدولة ، وان وجود الاصدقاء ميسور اذا جرت سفينة المدينة على هذه القاعدة . اريد ان ارفع شأن الدولة واوفر عليها اسباب التمتع ، ومن هذه القاعدة ! نشا ما اصدرت من الامر في شأن ابني اوديب .. اريد ان يقرب ايتيوكليس الذي امننا بان شجاعة والاقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه ، وان نقامله الواجبات الدينية التي تؤدي الى نفوس العطاء من الرجال . اما بولنيس الذي خرج من وطنه طريدا فعاد اليه ومعه جيش من العدو ليدمره ويخرق اسواره وآلهته ، وليجعلنا ارقاء لينفع علنه مسن دمانا ، فقد امرت الا يدفن ولا يبنى وان يكون جسمه بالعراء فريسه للكلاب وسباع الطير» . وانه نفس كريون مع مزيد من الاندفاع دوما بصيرة في تعريب الانسان : مستندا الى الوطن ومصلحة الجماعة وفداسة القانون لب النظام والعقل . وهنا تظهر ثمرة تجربة اوديب الخصبة كما بدت قبلما يفارق الارض .. تظهر في موقف انتيجونا تلك التي مضت لتبلي لايها ذاك النزوع الذي بدا طسوق نجاة اخير لانسانيته الطحونة في حركة الشر . قبلما يلقي مصيره - انها تلبى مطلبه وتدفعه في ارضه ونمضي امام كريون - الذي يسأله كيف جرات على مخالفة القانون - لتحذنه عن .. «بلك القوانين التي لم تكتب والتي ليس الى محوها من سبيل .. لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ الامس .. هي خالدة ابدية وليس من يستطيع ان يعلم متى وجدت ..» والامر متصل بالجوهري الذي لا يتسنى لكريون ان يواجهه . وتعري انتيجونا بموقفها ايضا كل ما يمثله كريون امتدادا لمحاولة ابيها ، بل انها ببصيرتها وبالحب تستطيع ان تخلق من ابنه روحا طليقة تزيد من تمرية ما عليه ابوه من خواء . وموقفهما - انتيجونا وابن كريون الذي يحبها - يكشف وبنفس القوة التي بدت في موقف انتيجونا عن هذا ، وتمضي المسرحية في فيض خصب من الرؤية المباشرة على نحو ما افاد علينا اوديب في مسرحية اوديب في كولونيس ، وتم نهاية مفجعة مجيدة في اطار نفس الايقاع المزودج عن الجوهر التراجيدي .

ومن المناسب ان نذكر ان هيجل جعل من هذه المسرحية الاخيرة (انتيجونا) جوهر التراجيديا مستندا في ذلك الى وجود تناقض بين ارادتين او حقيقتين كل منهما خير - يمثل احدها كريون والاخرى انتيجونا - بحيث نجد ان علينا التصحية باحدها وتكون بذلك في مواجهة المفجع . واكتشاف هيجل للجلد الكامن في الرؤيا امر طبيعي

بالنسبة اليه ، ولكنه في نفس الوقت وكما حدث لرؤياه الفلسفية حصر ادراكه في نطاق مثالية افسدت عليه الولوج الى داخل التجربة التراجيدية بشكل حقيقي - الى جانب فكرته عن الدولة او صدورا منها - فهو في الحقيقة قد عزل بمثاليته تلك عن ادراك طبيعة الارتباط الحميم للتجربة التراجيدية بالتجربة الانسانية في تناقضها الحسي المفتوح .. فليس الامر تأكيدا لاحدى قوتين خيرتين في وجه اخرى ، بل هنالك تحد يصدر ويمتد دونما تحديد وكريون لا يمثل كما لمسنا قوة خيرة انما هو يؤدي دورا في الايقاع المزودج للرؤيا مؤكدا على التحدي الذي يواجهه الانسان في محتته مع الشر . وما يعنيه الجوهري التراجيدي بازاء ذلك .

ونعتقد ان هذه المسرحيات الثلاث تعرض بشكل اكثر كثافة مما عداها - في تجارب المحاولة اليونانية - لفضية الشر الكبرى .. منطلق كافة الرؤى التراجيدية وبالتالي منطلق مطلق الانسان في الحرية والقيم والمعنى ، بكافة وجوها في تجربة الانسان ، والزاوية التي لا بد منها لادراك الجوهر التراجيدي لوجوده ، وهي بذلك منطلق كافة الرؤى الدينية ايضا ، ولا نخرج عن نفس الامتداد لمطلب الانسان في الحرية والقيم والمعنى . وكما اشرنا فالنبي والفنان هما الطريق الجديد نحو اجابة للفرد بعد عزله عن مطلبه في تجربة تجاوز - عزله في عالم المجتمع والتاريخ وغترابه فيه - فاحدهما وهو النبي يأتيان من نهاية الطريق ، والاخر وهو الفنان الفرد يأتيان من بدايته بكل مشاكله الجممة .. والتجربة التراجيدية لم تكن الا جمعا بينهما وحلا لمشكلة اشكال الفن في الوضع الجديد .

وهذه المسرحيات الثلاث الى جانب ما تعرضه عن هذه الخلفية الاساسية ، فيمكن ان نعتبرها في الوقت نفسه تعرض للوضع الانساني الجديد الذي ادى اليه تبلور الامور على هذا النحو ، تعرض للموقف كما بدا في فترة ازدهار اثينا .. ايضا في كل الفترات التي تلت مع حركة التاريخ ، حيث الانسان مقتربا - في ظل حركة الضرورة - عن مطلبه في تجربة حققة .. يكشف بها عن قدرته في التجاوز وحاجته اليه .

وقبلما نتعرض للافتراضات الاساسية للتجسيد التراجيدي - ان صح هذا الاستعمال اللغوي - من خلال آل اربوس ، واستنادا الى الجوهر التراجيدي في حدود ما نراه .. نبدا باشارة نظرية لهذه الاسس اولا .

## ٥ - ملامح اساسية في تجسيد الرؤيا التراجيدية

ان الافتراضات الاساسية في خلق التراجيديا تبدو مستخلصة بشكل تلقائي وتدرجي من مقومات التجربة الجمعية لدى اليونان ، ويجمعها قانون واحد هو التحام مقومات التجربة الفنية في ظل ايقاع واحد ذي حركة جدلية .. وتحقيق ذلك صعب يصل بالفنان الى مستوى صاحب الرؤيا او النبي . واذا كانت التجربة اليونانية نتاجا لبقطة الوعي الفردي فقد كانت هناك صلة باقية لهذا الوعي بالتجربة الجمعية ، وكان ذلك عاملا هاما في خلق التجربة التراجيدية ، وبوجه خاص بالنسبة لمشكلة الاصاله - اصالة تجربة التجاوز لدى الفنان والنبي الى الآخرين ، والوصول الى مواصفات تتيح وصول التجربة للمجموع بكل نسجها . ولنتتبع الافتراضات الاساسية كما لاحت من انقاس ما سبقها في التجربة الجمعية .

ان الشعر كما رأينا بدا من قلب التجربة الجمعية مرتبطا بالأساطير ، وايضا بدت ملامح الدراما امتدادا لارتباط الشعر بالتجربة الجمعية . على هذا نرى ان مادة التراجيديا هي الاسطورة المتصلة بالتجربة الجمعية .

وباعتبار ان الاسطورة - التي هي تجسيد شعري لارادة التجاوز - ما زالت تمثل صلة لم تندثر بالوعي الفردي في حالة النظر اليها باعتبارها ظلا للتجربة الجمعية ، وصورة لتلقائية الوعي الجمعي في



لقلته بالعالم على اساس وجداني تخيلي يحقق مطلب التجاوز . وعلى اساس من استمرار هذه الصلة بصورة ما بين الفرد والاسطورة - وهو نفس الارتباط برواسب التجربة الجمعية كما اشرنا - فهذا كانت الاسطورة حلقة الصلة المبدئية بين الفنان والواقع في نفس الوقت الذي تمثل فيه معبرا ممتدا بين التجربة الدينية الجمعية والوعى الفردي ، كي تواجه مشكلة التجسيد بذلك مشكلة الاصلة الى الآخرين او ما يمكن تسميته المواصفات المؤدية الى نقل التجربة للآخرين في تكاملها . وثمة دراسات هامة تؤكد مثل هذه الصلة من الشعائس والطقوس وبين التراجيديا اليونانية وهذا الاثر الباقي لدى الفرد في صلته بالشعائر والاساطير المرتبطة بها .

ومن هذه الصلة وبدءا من الشعر في ظل المبدأ الثوري للدراما تبدأ عملية تجسيد الرؤيا التراجيدية لتصل الى بناء تجربة متكاملة، وكما يمكن ان نسميها «الرؤيا التراجيدية» . ويتم ذلك على نحو تخضع فيه كل المقومات - الاسطورية وصياغتها نصا بكل ما ينطوي عليه ذلك . ثم مقومات العرض المسرحي بكل ما يضمه من ادوات الفن . وكافة المواصفات - تخضع لعملية بناء هدفها تأكيد ايقاع موحد لرؤيا . خلال كافة هذه المقومات وبإحكام .

فالهدف الاساسي -فما تنصوب في عملية الخلق يبدو في اخضاع كافة المقومات الداخلة في بناء التراجيديا لايقاع الرؤيا الاساسي الذي يصل بنا الى الرؤيا الكاملة . . . اخضاعها لتحرك اثره . فلسنا هنا بازاء المفاهيم الشائعة عن وحدة الموضوع ووحدة الحدث وما اليه ، بل نحن بازاء وحدة مستعصية على التحديد .

باطنة تماما ، تقودنا مرغمين الى التعبير غير الكامل لجون ديوي عن الكيفية الشائعة المتخللة لطاقة عناصر العمل والتي نراها تملك ارتباطا اساسيا لطبيعة الوعي الانساني الغدة في نشاطه الكامل الثوري في تجاوزه الدائم للعالم . فبدءا من مفهوم الدراما ، نجد كافة العناصر تتخذ اطارا جدليا ، حيث يكون التناقض اساسا لحركتها ، موازية للحركة الكلية للرؤيا .

فبدءا من الفكر باعتباره الواجهة الاساسية ، نجده يخضع للحركة التي اساسها التناقض حيث يسلم بهذا التناقض ويتخذ مسارا مساندا للمماناة دون استقلال ، او بمعنى اخر تتخذ حركة جدلية تغطي التناقضات كيانها الحر في صراع غير محدد سلفا ، وهو بهذا يأخذ مكانه الصحيح من تجربة الوجود الانساني ، وذلك بعكس ما يتسم به في اتصاله بالعالم الموضوعي - في اطار المنطق الصوري - فالن هنا يتخذ الفكر سبيلا ولكنه يتجاوز انفلاقه وسكونه الموضوعي، حيث يخضع للحركة المفتوحة ولا يخضع للتقرير المستقل ، حتى ان كل موقف وكل شخص برغم تناقضه مع اخر ، يجد مساندة من الفكر، وكل منها يطرح - في التيار المتجه صوب الرؤيا - يطرح قضايا لها كيانها الاكيد مع تناقضها ، حيث ترتبط بالحركة والسيروية ، وليس هناك اذن بت في قضية ولا دحض لواحدة في وجه اخرى، انما حركة للفكر يحكمها تيار المماناة الشاملة . وبهذا يخدم الفكر الرؤيا المساوية بشكل مبدئي ، ملتقيا مع طبيعتها الجدلية وايقاعها الذي لا قبل للفكر بغيره في مثل هذه التجربة حيث يظل جدليا مفتوحا حتى النهاية تبعا للمضمون الثوري عموما وللرؤيا المساوية بوجه خاص . وكما سترى في المثال الاتي - فالفكر يمضي مع التراجيديا حتى النهاية في رؤيتها للشعر ، حيث لا يبدو الشر غير تناقضات مجسدة ، وتحديدا كليا تبدو معه الارادة عاجزة عن ان تضع له حلا مجزئا . . تحديدا مصيريا بالمعنى الكامل ، حيث لا جنوح جزئي وبوجه خاص ليس ثمة ادانة مطلقة .

ومن الملفت مبدئيا ان جانبا كبيرا من مهمة الكورس تنحصر في تأكيد عدم استقلال البعد الفكري ، وحرية التناقضات ، بحيث تبدو مهمة الكورس تأكيداً للجدل بتجاوبها مع كل قضية حسب مولدها من الموقف ثم تناقضها بعد ذلك وبشكل مستمر ، وذلك منطلق سنراعي التأكيد عليه بالنسبة للتجربة اليونانية بوجه خاص . وبالنسبة للحدث فسوف نشير الى نفس الخضوع لايقاع الرؤيا

وتبعا لتعدد مستوياته كما سنحدد - حيث نجد في النهاية اننا بازاء نفس طبيعة الرؤيا كجزء لا يتكامل بذاته وانما في خدمة كل يسمى في تتابع مقصود نموه مع باقي المقومات دون اي جنوح يعطي انطبعا مستقلا خارج الرؤيا او فكرة مستقلة في اي مستوى من مستويات الحدث . على نفس النحو وكما سيتأكد - مع آل اريوس - فالشخصية خاضعة تماما لايقاع الرؤيا وهو يأخذ عن طريقها غوره الاساسي . فالشخصيات ليست متحركة بالمعنى المتداول عن الشخصيات في ذاتها . فتحقيق الشخصيات متميزة ان كان امرا قائما بالضرورة ، الا ان ثمة ارتباطا سابقا على ذلك وهو خضوع بناء كل منها بكل ما يميزه لذلك الايقاع الاساسي الموحد ، وفي نفس الوقت فان التفاوت بينها والذاتية الخاصة ، انما يحقق نفس الهدف من الارتباط بالرؤيا، دون السماح بأي دلالات مستقلة . فاذا قلنا ان ثمة ثورة للتراجيديا فهي البطل ، وهو فرض طرحته على هذا النحو التجربة اليونانية ايضا واتخذ اهميته الدائمة - واذا كان ذلك فباقي الشخصيات رغم تكامل خلقتها الخاصة تدور في فلك هذه الثورة وتسمى للتأكيد على الايقاع الاساسي من خلالها . والشعر مثلما كان منطلقا لاستخلاص التجربة التراجيدية من التجربة الجمعية الدينية ، فهو يظل النسيج الضروري لحركة الرؤيا ، والارتباط محتدم ودائم بين الشعر والتراجيديا ، في خضوع لايقاع الرؤيا ، بل انه يضفي فاعليته على باقي المقومات في تشكيلها لذاتها وفق هذا الايقاع وان بدا انه يملك استعدادا للاستقلال فمرد ذلك الى انطوائه على نسيج وايقاع الرؤيا منذ البداية في اطار حركته نحو الابعاء المتزايد الذي يقترب ويبدأ من التجسيد النهائي للرؤيا .

هناك بعد ذلك الجانب الهام الذي يعتقد البعض انه مشكلية تخص المسرحين الحديث والمعاصر فقط ، تلك مسألة الاداء ووسائل العرض التي تضم اشكال الفن المتعددة ، فنحن بازاء ما حققته الدراما لمشكلة هذه الاشكال او الادوات . . ذلك اننا نواجه في التجربة التراجيدية - كما حدد اليونان - اخضاعا محكما لها جميعا . . اخضاع دور كل فن من هذه الفنون للالتحام مع باقي العناصر في خدمة رؤيا ذات شمول ، وعدم بلبلة التجربة في مجموعها او اي من مقوماتها في طريق تكامل هذه الرؤيا، وعدم تحقيق اي اثر مستقل لفن منها . والامر يتصل اتصالا وثيقا بتقاليد ومواصفات التجربة الدينية الجمعية . . فنحن نجد استخدام الاقنعة بوجه خاص ثم تقاليد معددة بصرامة في كل جوانب العرض المسرحي في اتصالها بالمبنى والاوركسترا وساحة العرض . . ولا يمكن الخروج عليها اطلاقا بحيث تبدو هذه الاعتبارات مائلة اساسا في عملية الخلق ، بالنسبة للنص، ولا يمكن فصلها عنها وعن عناصر الرؤيا وايقاعها ، واذا كان ذلك امتدادا لممارسة الطقوس - شأن التجربة التراجيدية - فهي بنفس التلقائية جاءت جزءا من التوافق البعيد الغور للتجربة .

ونستعرض صدق هذه الافتراضات من خلال موضوع آل اريوس كما تناوله سوفكليس ، انطلاقا من تأكيدنا على الجوهر التراجيدي

يسرى الجندي

القاهرة

صدر حديثا

## لغة الابراج الطينية

ديوان للشاعر العراقي

حميد سعيد

منشورات دار الآداب

# حزائى امد الى ضحى من "الآدابى"

## الفصل

### بقلم الدكتورة سامية اسعد

من المأمور ، والاخ ، والطالب ، والحماة ، الخ .... يروون الاحداث ويلقون عليها . مما اضفى على السرد حيوية وتنوعا .

يتناول الرواة حدثا واحدا : عودة حامد البحري وزوجته الفرنسية . واذا يفعلون ، يلقي كل منهم مزيدا من الضوء على هذا الحدث . لكنهم ، في الوقت نفسه ، يكشفون عن خبايا نفوسهم وما يشمل فيها من مشاعر . والملاحظ هنا ان المؤلف لم ينتج نهج الروائيين السيكولوجيين الذين يطيحون في تحليل الحالات النفسية ووصفها . بل اتبع اسلوبا عكسيا ، فجعل الظاهر ينم عن الباطن ، والافعال حشف عن الدوافع . وبذا يسير التيارات الحديثة في عالم القصة ، وان لم يبلغ ما بلغه انصار الرواية الجديدة في فرنسا مثلا .

الدرائش قرية هادئة ، جمودها شبيه بالموت ، وسماتها ابدية خالدة . وفجأة ، تفيق من سباتها العميق ، وتندب فيها الحياة ، ونليس حلة جديدة تستقبل بها ابنها القادم من بلاد الفرنجة . تعتمد القصة كلها على هذا الحدث الواحد : العودة ، وما يتفرع منه من أحداث جانبية يرتبط به ارتباطا وثيقا . ذلك ان سليمان فياض بنى قصة قرية من مسرحيات راسين المأساوية ، حيث اختار اقرب اللحظات الى الازمة ، وجعلنا نشهد سيرها نحو الخاتمة المفجعة . وربما نذكر القارئ ، ازاء هذه الخاتمة ، مشهدا مماثلا من حيث الوحشية والبربرية ، ترجم فيه ايريس باباس بالحجارة في فيلم «زوربا اليوناني» .

ذكر الكاتب ، في معرض حديثه ، قصتين شهيرتين : «قنديل ام هاشم» و«عصفور من الشرق» تتناولان العلاقة بين الشرق والغرب ، على مستوى الافراد والحضارات . مما يدفعنا الى ان نسائل : هل اراد المؤلف تعجيد الحياة في الشرق على حساب الحياة في الغرب ، ام انه اراد العكس ؟ احسنا ، امام النص ، انه لم يرد هذا ولا ذلك . كل ما هنالك انه اتى بشخصيتين قادمتين «من الخارج» ليرز ما في ريفنا من صفات اصيلة ، وينقد ، على وجه الخصوص مسا نرسب فيه من عادات مسترذلة ، اقرب الى البربرية منها الى عادات انسان يعيش في اواخر القرن العشرين .

يلقي حامد البحري نداء «النداهة» ، ويعود الى مسقط رأسه بعد غيبة طويلة نحول خلالها الى انسان اخر ، لكنه لم يفقد من سماته المصرية شيئا : الطيبة ، الكرم ، الارتباط بالارض . لا يتكبر على اهل بلده ، بل يفدق عليهم مما رزقه الله . ويسال عن ذويه ، كبيرا وصغيرا . ويثق بأهله . ويتمنى لو ان الدرايش كانت احسن مما هي عليه ، لكن هذا لا يحول دون حبه لها . اما سيمون ، الزوجة ، فهولة بكل ما ترى وتسمع . انها حلوة الروح ، طيبة ، بسيطة ، حية ، وتتمتع بشخصية فريدة ، على الاقل اذا قورنت بنسساء الدرايش اللواتي يفرن منها . وبالرغم من قدمها من بلد اكثر تقدما ، لا تتعالى على آل زوجها . حتى اكلها بالشوكة والسكين ، امام عائلة زوجها ، او في دوار العمدة ، عادة ، لا اكثر .

تستقبل الدرايش ابنها بالحفاوة والترحاب . وتقيم له الولائم . وتضيء شوارعها المظلمة ، وتزيل روث البهائم من شوارعها وحواريها ،

قصة سليمان فياض «اصوات» ، ليست قصة بالمعنى التقليدي للكلمة . هذا اذا لم يكن هناك بد من انتماء النصوص الادبية الى جنس من الاجناس المألوفة : شعر ، قصة ، مسرح ، الخ ... نقول هذا لان التقسيمات التي ظلت تحكم النتاج الادبي منذ ارسطو حتى ايامنا هذه اصبحت زائفة غير ذات موضوع . فتقدم التكنيك ، وما استحدث من وسائل في مجال التعبير الفني قد ازالا الحواجز التي كانت تفصل فيما مضى بين مختلف الفنون . على سبيل المثال ، التداخل بين السينما والمسرح ، وبين السينما والرسم والادب ، امر ملموس لا جدال فيه . فما بالك بالتمييز بين نماذج مختلفة من فن الرواية ؟

لكن ، لنعد الى موضوعنا . «اصوات» قصة تقع في مكان وسط بين القصة الطويلة Roman والقصة القصيرة Conte ويقول عنها الفرنسيون Nouvelle وهي لا تختلف عن اللونين الاخيرين من حيث الشكل او المضمون . كل ما هنالك انها اقصر من الرواية الطويلة واطول من القصة القصيرة .

التزم سليمان فياض بالتقاليد الفنية للرواية ، وجدد فيها في آن واحد . من ناحية ، كتب قصة «واقعية» ، على غرار ما كتب بلزاك ، وفلوبير ، وبعض ما كتب طه حسين ، ونوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ . استوحى الريف المصري ، ورسم له صورة خلت من التنزيق ، عرفها ويعرفها المصري في كل زمان ومكان - وان كانت هناك تحسينات عديدة ادخلت على ريفنا المصري بعد الثورة الاشتراكية الا ان هناك مهام كثيرة علينا ان نقوم بها في هذا المضمار . يكاد المؤلف يرسم صورة فوتوغرافية لقرية «الدرائش» ، صورة وقف عند كل دقيقة فيها والتزم الاسلوب الوصفي في كثير من الاحيان . فعل كل هذا بموضوعية خالصة ، ولم يد رايه فيما يروي من احداث او يصوره من شخصيات .

وهنا نلمس الطابع المبكر الذي تتسم به هذه القصة . فهي مقسمة الى اجزاء اربعة اعطى المؤلف لكل منها اسما : عودة الغائب ، دوامات في الدرايش ، مذكرات محمود بن المنسي ، ومصرع سيمون . وان كان المؤلف محقا في رؤياه هذه ، الا ان «العنوان» يعتبر خيطا هاديا يبنى القارئ بما سيتبع من احداث . وهذا ، في رأينا ، يفقد القصة التي تعتمد على الحدث - و«اصوات» قصة من هذا النوع - عنصرا لا بد منه : التشويق . ولم يقف ابتكار سليمان فياض عند هذا الحد . فلقد اتبع تكنيك روائيا يكرني ، وهذا مجرد نوارد خواطر ، بمخرج فرنسي اخرج فيلمين بعنوان واحد : «السعادة الزوجية» ، وجعل الزوج تارة في احد الفيلمين - والزوجة تارة اخرى - في الفيلم الاخر - يرويان ذات الاحداث ، ويلقان عليها ، كل من وجهة نظره الخاصة . وهكذا فعل سليمان فياض . فجعل كلا

سبيل الآخر . ويموت الاثنان دون ان يرتوي اي منهما . اما الشاب ، فتلقى به عربة الاسعاف حيث اخذته .

لا يتعجز الكاتب لأخذ الفريقين . بل يبين ، بما يصوره من مواقف ، انه متطاف مع كليهما ، ومتألم لما يجري . يقول على لسان الماذون : «لصلحة من يحدث كل هذا ؟» و«اننا نحارب بعضنا البعض ، والعنو شامت بنا» .

تنتمي «العطش» الى الفن التسجيلي - مكتوبا كان ام مصورا - في المقام الاول ، لكن المؤلف حاول صباها في القوالب التقليدية للقصة . ولم يوفق في محاولته هذه ، لانه لم يبعد بينه وبين الاحداث ، ولم يكن ليتسنى له ذلك . وودنا لو انه اكتفى بصورة صوتية كذلك التي تنقلها الينا موجات الاثير احيانا ، او لحظة كذلك اللقطات التي اعتمد عليها احد الاتجاهات الحديثة في السينما ، ويقال عنه «سينما الحقيقة» cinéma - vérité



وأخذ اسكندر لوقا قصته «هيرودوس» عن قصة قديمة تتحدث عن سالومي الفتاة البريئة الداهية التي طلبت من البطاغية هيرودوس رأس يوحنا المعمدان ثمنا لحبها . احتفظ المؤلف بالخطوط الرئيسية للقصة : «يحكي ان امرأة ارادت ان تنتقم لنفسها من رجل ربما كانت قد احبته . كان الرجل تقيا ، قلبه كئيب ماء يتفجر من تحت صخرة . وكانت المرأة فاسدة يسكن في قلبها الشيطان . ولان الرجل التقى احب سواها ، همست في اذن احد عشايقها : اكون لك الان وغدا ودائما اذا اعطيتني رأس ذلك الرجل الكبير . ولم يتردد العاشق . فلوث يديه بالدم » . غير انه استبدل ادوار الشخصيات بعضها ببعض ، ما عدا دور الشهيد يوحنا ، ويقوم به القتل في قصتنا هذه .

احياء القصة القديمة هنا غاية ووسيلة في آن واحد .

فهو الذي يمكن الكاتب من نسج الاحداث التي تعتمد عليها القصة الجديدة ، وهي قصيرة جدا - لا تزيد على الصفحة الواحدة - تنقل بأسلوب وصفي بحث مجموعة من الحركات والتحركات . هذه ، مثلا ، وقفة احدى الشخصيات الرئيسية : «لم ترفع رأسها الى اعلى . بقيت صامتة كأنها تصلي» ، ثم «عادت وغرقت في عملها صامتة كأنها تصلي» ، واخيرا «قامتها محنية ورأسها نحو الارض ، تعمل صامتة ، كأنها تصلي» . لكن النص لا يخلو ايضا من اللون : «عصبت رأسها بمنديل ابيض مبرقع» ، «وجهها الدور بلون جوز الهندي» ...

والقصة القديمة وسيلة لانها مجرد موضوع للوحة يرسمها الفنان ، بينما تدور احداث القصة الجديدة تحت عينيه . وعندما تنتهي هذه الاحداث ، يصيح قائلا : «الآن عثرت على اسم لوحتي : هيرودوس» .

لجا الكاتب في بناء قصته الى تكنيك مبتكر : قسم السرد الى فقرات تكاد تكون متساوية ، يشغلها حوار الرسام مع نفسه وهو يرى خطوط لوحته تتجسد وتتكامل . لكنه لم يمزج فن الرواية بفن الرسم . كل ما هنالك تداخل ، ونسوع من المحاكاة mimetisme نلاحظه في السرد خاصة .

يذكرنا مثل هذا الاسلوب بظاهرة انتشرت في فرنسا في القرن الماضي ، في الفترة التي تلت الرومانسية ، ظاهرة اطلقوا عليها Bonsposition d'art كان تيو فيل جوتييه من المتحمسين لها بصفة خاصة . يرى الكاتب لوحة فيصوغ من رؤياه لها قصيدة ، او

وتطرد الذباب المنتشر في ارجائها ، وتطلي جدران بيوتها ، الخ ... باختصار ، تنضاف جهودها لكي تجعل حامد يذهب ومعه اجمال الانطباعات عن قريته وآله . وهنا ، يتساءل القارئ : لم لا تبذل مثل هذا المجهود على الدوام ، ما دامت قادرة عليه ، وبذا تهيب لابنائها ظروفا افضل ؟

لا ، لا يسعها ان تفعل ، لانها قرية ملعونة ، الداخل اليها مفقود ، كما يقول المثل السائر ، والخارج منها مولود . رجل حامد عنها اياما ليرى اصديقا له في القاهرة ، وينجو من الموت ، لكنه يموت ميتة «سيكولوجية» ربما كانت اشنع من ميتة سيمون . اما الدراويش ، فاطبقت على هذه الاخيرة بكل قواها ، بعيون رجالها ، وحقد نساءها ، ولن تتركها الا جثة هامدة . وهنا تنفج اهمية المكان بالنسبة لخيال الفنان المبدع . الدراويش مكان مأساوي يسكنه الموت ، ويرمز اليه ، من ناحية اخرى ، كل من دار آل البحري والحجرة التي تلقى فيها سيمون حتفها . وكلها اماكن «مغلقة» ، سجون ، بالمعنى الحقيقي والمجازي للكلمة . لا نطلق سيمون حفا ، وتتحذر من أسر هذا المكان الا في اللحظات التي تجوب فيها الحقول الخضراء ، وشوارع البندر ، الخ ... لكنها عائدة اليه لا محالة .

لم تفرض قوى الشر التي تتحكم في هذه القرية عليها فرضا . بل هي كائمة في نفوس ابنائها ، ونايعة منها : يغار احمد من اخيه حامد ، وان كان هذا الاخير قد غمره بافضاله . وتغار زوجته من سيمون وتتودد الى حامد . ويهش رجال القرية جسد الفرنسية بعيونهم ... يرمز حامد وسيمون الى ما يصبو اليه كل فرد في القرية . لكن كل فرد في القرية يشعر انه لن يبلغ غايته هذه . ومن ثم كانت غيرته ، او حسده ، او كراهيته .

تحول دون بلوغه هذه الغاية تقاليد وعادات متوارثة لا معنى لها . انها بمثابة حجاب كثيف يحول دون رؤية «الآخر» ، والنظر اليه نظرة مجردة من اية فكرة مسبقة . انها عائق يعترض سبيل التقدم والتحرر والعلم . واختار المؤلف اتفه هذه العادات واكثرها بربرية ، وجعل منها رمزا للتخلف والجهل : الختان ونزع الشعر الزائد عن جسد المرأة .

وتموت سيمون ميتة «لا معقولة» ، بعد ان يكون سليمان فياض قد ادان القرية وسكانها وانتقد سلوكهم وطريقة تفكيرهم نقدا لاذعا . ومن بين الوجوه التي دفعها المأمور الذي يرمز الى السلطة ، ويفرض على الطبيب والناس تفسيرا معينا لمصرع سيمون .

«اصوات» قصة مبتكرة تتناول بالنقد مجتمعا ريفيا ظل اسير عاداته المستزدة ومنطقه المتخلف . لكن المؤلف عمد فيها الى لهجة ابعد ما تكون عن اللهجة التعليمية . واستخدم لغة بسيطة ، معبرة ، وصورا مستوحاة من صميم الريف المصري .

ان قصة سليمان فياض لخير دليل على ان : بساطة + وضوح + عبقرية = فن جيد .



اما قصة يحيى يخلف «العطش» فمستوحاة من مأساة الاردن الدامية التي هزت اركان العالم العربي كله . وهي تروي قصة شاب فقد الذاكرة ، بعد اصابته في احدى الفارات . لقد انبطح ارضا . واذا بصوت يناديه : انه الماذون الذي جاء لعقد قرانه . يخبره الماذون انه قد جرح ، وانه في حاجة الى اسعاف . تمر عربة الاسعاف ، ويلوح لها الشاب ، ويستوقفها . وفي داخلها ، يقع الحدث الرئيسي في هذه القصة : شابان جريحان ، احدهما جندي ، والاخر فدائي ، يقاسيان من العطش ، ويضحى كل منهما بقطرة الماء الذي تقدم له في

قطعة وصفية .... ويرى الرسام منظرا يؤثر فيه فينقله الى الورق، لا بالفرشاة ، وانما بالقلم . والرسام اوجين فرومونتان الذي زار مصر آنذاك ، خلف لنا ابحاث وصفية رائعة لنهر النيل ، والالوان التي تكسوه حسب ميل الشمس .

حاول توفيق الحكيم ان يمزج المسرح بالرواية . وكتب روبرجيه روايات للسينما - مما يدل على ان تداخل الفنون اصبح يفرض نفسه فرضا على خيال الفنان ، ولقد وفق اسكندر لوقا في هذا الصدد كل التوفيق .



«الحقيقة كلها» (د. عمر النص) مسرحية رمزية من فصل واحد تعالج موضوعا فكريا ، او بالاحرى فلسفيا في المقام الاول . ومن يقرأها يذكر ، ضمن ما يذكر من مسرحيات مشابهة ، مسرحيات سارتر ، وكامو ، وتوفيق الحكيم (خاصة «السلطان الحائس» و«شهرزاد» ) . وكما احتلت الدراويش المكان الاول في «اصوات» ، تحتل المكان الاول هنا بلدة (مثل اي بلدة اخرى . لم تختار مكانها من الارض ولم تختار قاطنيها ... بلدة كغيرها قد تكون بلدتنا هذه نفسها . وقد تكون بلدة اخرى لا نعرفها » . بلدة لا اسم لها ولا موقع . تشتمل المسرحية على عدة مشاهد لا يفصل بينها الا دخول الشخصيات وخروجها . وتبدأ بمشهد يدخل فيه «الفريب» لينذر القرية وينقذها من «جسم معدني ضخيم يبلغ ارتفاعه حوالي مترين لا يشبه اي آلة نعرفها» «حط في ساحتها . يذكرنا دور الفريب المنذر بدور الكورس اليوناني والراوي في مسرحيات برخت ، لكنه يتعدى مجرد التعليق ويبحث على الفعل . وتنتهي المسرحية بمشهد ينفجر فيه الجسم ، ويفني البلدة ومن فيها ، ولا يرحم الا الفريب ، تماما كما حدث ليومئذ في الماضي .

وبين البداية والنهاية ، يدور حوار بين رجل وامرأة يحملان بالرحيل على متن «الشيء» ، وحوار اخر بين زوجين يقرران نقله الى بيتهما ، مما يعيد الى اذهاننا احد مشاهد فيلم كاكويانيس «الرقص على الهيدروجين» . ويجيء الحكيم لكي يؤخذ رايه في الامر ، لكنه يخرج غاضبا دون ان يقرر شيئا . ويقدم الوالي وسيافه ، ويدور حوار هزلي يقرر فيه الوالي ان الشيء ليس حيوانا ، وليس نباتا . ويفتي التاجر بيعه الى البلدة المجاورة . ويناقش الجمع كيفية انفاق ثمنه : يفكر البعض في مصالح عامة ، والبعض الاخر في مصالحه الخاصة . ويقترح الكل ، مبدئيا ، بناء سجن يقام عليه حراس يمنحون النياشين والعربات مكافاة لهم . لكن الوالي يقرر ، في النهاية ، جعله ملكا خاصا له ، مقابل ضريبة يدفعها كل من تجاوز الثالثة في البلدة . ويتقرر اقامة مهرجان بهذه المناسبة . وبينما الناس في لهوهم ورقصهم ، يدخل الفريب مرة اخرى ليحذرهم . لكن الاوان قد فات : ينفجر الجسم المعدني ، ويقضي على سكان البلدة الملعونة وهم سادرون في غيهم .

البلدة هنا مكان جحيمي ، ملعون ، يسكنه الشر والخطيئة ، ويعاقب على تهاونه في كل هذا ، وسكوته عليه ، وعدم رؤياه . يقول الفريب : «اتراني نقمت على هذه البلدة قبولها لما حل بها ، وتسليم شئونها الى غيرها ، ام نقمت عليها شيئا في سلوكها يجعلها لا تقيس امورها بمنطق او تفكر في مستقبلها بجد ؟» لقد استسلمت البلدة لقدرها ، و«نسيت كيف تنتفض غاضبة اذا مسها اذى» . انها «ساكنة غير غاضبة» ، «مستسلمة غير نائرة» ، لا ترى الحقيقة ، بل تكرها : «بلدة تكره الحقائق . تكرها عارية ، وتكرها مخبوءة وراء

قناع ... تكره الحقائق لانها تصدمها ...» . هذا ولقد عبر الكاتب ، على لسان الفريب ، عن موت هذه البلدة ميتة معنوية بأسلوب جميل لا يخلو من الشعاعية : «لقد هرب الحلم من عيونها . لقد نسيت اهدابها كيف تنسج من اساطير السماء حكاية لا فناء لها . لقد احترقت جرار الطيب . لقد ماتت السنابل . لقد اصبحت الكلمة ضجة لا تقصد الا لذاتها ... اما الرحيل عن البلدة فقد صار حلما يراود كسل انسان » .

اما سكان البلدة فقطيع «اصابه الوباء» ، وترشح ايديه صديدا . لا قدرة لهم على الثورة او الفضب . لقد سلموا امرهم الى واليهم ، الى السلطة ، وبايعوه على كل شيء ، حتى عقولهم ، كما يقول الحكيم ، فصاروا عميانا لا يبصرون ، غلت ايديهم الى اعناقهم ، ولا راي لهم الا في «حدود القوانين» التي وضعها لهم واليهم .

عالج د. عمر النص هنا موضوعات هامة طالما شغلت بال الانسان في كل زمان ومكان : البحث عن الحقيقة ، علاقة الفرد بالحكماء والسلطة ، وضع القوانين وتنفيذها ، المسؤولية ، الاثم والشر ، الخ ... عالجها في مسرحية جيدة تشد انتباه القارئ او المتفرج في كل لحظة ، ونادرا ما يتيسر هذا فيما يسمى بالمسرح الفلسفي . وكما فعل اوجين يونسكو في «اميديه او كيف نتخلص منه ؟» ، اذ جعل الجثة التي ترمز الى جريمة البطل تكبر وتكبر حتى تحتل المكان كله ، جعل المؤلف من الجسم المعدني رمزا مجسدا لخطايا البلدة وشرها .

اجتمعت لهذه المسرحية مقومات الفن الدرامي الجيد . فالحركة سريعة ، لا ملل فيها ، والحوار مليء بالحياة والموازنة بين المواقف الجادة والهزلية لا تختل ابدا . و«الدرس» الذي تشتمل عليه يصل الى اذان الجماهير اكثر من اي مسرحية هادفة . كلمة اخيرة : تتسم «الحقيقة كلها» بالوضوح ، بالرغم من نزوعها الى الرمزية . ولم ينهج مؤلفها نهج هؤلاء الكتاب الذين يتمسدون الغموض ولا يخفون وراءه ، احيانا ، الا معاني سقيمة جوفاء . الا ان هذا لا يعني ان هذه المسرحية تقرا قراءة واحدة . فهي تحتل اكثر من قراءة ، وهنا يكمن سر ثرائها .

سامية احمد اسعد

القاهرة

في المكتبات

جفون تستحق الصور

رواية

للدكتور بديع حقي

اتجاه جديد في الرواية العربية المعاصرة

يطلب من الشركة الشرقية للتوزيع والنشر

ودار العلم للملايين

# صراع الدين في الشعر العربي المعاصر

## الأدب

بقلم الدكتور صالح جواد الطعمت

— ١ —

التلميح الى بطل ، او معركة او الاستشهاد بهما وسيلة يستعين بها الشاعر لتحقيق اغراض عدة اهمها اغناء الطاقة الشعرية التي يعبر عنها ، واثارة مشاعر معينة يقترن بها الرمز الملمح اليه ، او المصرح به ، دينية كانت ام سياسية .

وشعرنا العربي المعاصر يزخر بامثال كثيرة لهذا النمط من التلميح او الاستشهاد تتصل بمواقف دينية وسياسية ، وتهدينا الى ما يؤثّر قائلوها او يستخدمونه من رموز ... فشوقي معروف بصورة خاصة — باستشهاده الاسلامي والفرعونية ، وبدر شاكر السياب مفرق في تموزياته وبعض الصور المسيحية بالاضافة الى رموز عربية — اسلامية ، وسليمان العيسى يكاد يقتصر في تفتيته البطولي على اصول عربية ، بينما يتسع افق عبد الوهاب البياتي فيشمل اشارات مستمدة من مختلف الاديان والقوميات .

ومن الطبيعي ان يتجه الاستشهاد في الشعر السياسي الى التاريخ القومي بالدرجة الاولى يستمد منه ما يلقي ضوءا على الوضع المعاصر ، ومن الطبيعي ايضا ان تتردد الاشارات الى ابطال عروب كخالد بن الوليد وعمرو بن العاص ، وطارق بن زياد ، وعبد الرحمن الداخل وآخرين في فترة يتعرض فيها الوطن العربي الى آثار المطامع الاستعمارية وخطر العدوان الغربي المتواصل (١) .

ولم يقتصر استشهاد الشاعر بنماذج البطولية على بيت ، او بضعة أبيات ، بل استحال في كثير من الاحيان الى قصائد طويلة تمجد بسالة الابطال ، وتصف اعمالهم وسجاياهم بشيء من التفصيل ، كقصيدة احمد شوقي في عبد الرحمن الداخل ، وعمر أبي ريشة في خالد بن الوليد وعلي محمود طه او علي الجندي في طارق بن زياد ، وشكيب ارسلان في صلاح الدين الايوبي او معركة حطين ، وسليمان العيسى في أبي ذر الفغاري (٢) .

واذا حاولنا ان نقوم مكانة الابطال العرب والمسلمين في الشعر المعاصر لوجدنا ان صلاح الدين الايوبي (١١٣٨ - ١١٩٣) يشغل مقاما بارزا لا من حيث تكرار التلميح اليه كبطل يستحق التمجيد فحسب ، بل من حيث التأكيد عليه كرمز للخلاص من المحن التي يعانيها العرب اليوم . وليس من الغرابة في شيء ان يكتسب «صلاح الدين» هذا اللون من الرمزية كما انه ليس من الغريب ان يتميز بمكانته الرموقة لا في مجال الشعر فحسب ، بل في مجالات اخرى كالدراسات التاريخية او الادبية (٣) . فقد كان القائد الذي وضع حدا للمطامع الاوربية في جزء مهم من الوطن العربي ، واعاد للمسلمين حقوقهم في

فلسطين والشام ، وكان — الى جانب ذلك — مضرب المثل في النبل والانسانية تجاه اعدائه . واذا كان من حق الشعراء العرب في عصره ان يشيدوا بانتصاراته (٤) ، فان من حق الشعراء اليوم ان يجددوا ذكره ، ويستنهضوا باسمه الهمم في الاطار المصري للصراع بين العرب والغرب بصورة عامة ، وبين العرب والمطامع الصهيونية في فلسطين خاصة .

اما الشعراء الذين تناولوه او لحوا اليه ، او استشهدوا به فهم اكثر من ان يشملهم حصر وبينهم شعراء من مختلف الاقطار العربية ، يمثلون اتجاهات سياسية او عقائد دينية متباينة ، ومذاهب شعرية مختلفة كحافظ ابراهيم — شكيب ارسلان — كامل امين — عامر محمد بحيري — عبد الوهاب البياتي — علي الجارم — شفيق جبري — خالد الجرنوسي — علي الجندي — كاظم جواد — محمد مهدي الجواهري — موسى الحداد — محمد الساذلي خزنة دار — عبد الفني الخضري — يوسف الخطيب — رشيد سليم الخوري — عبد الكريم النجيلي — محمود درويش — هارون رشيد — معروف الرصافي — توفيق زياد — بدر شاكر السياب — محمد رضا الشبيبي — محمد الشريقي — احمد شوقي — خالد الشواف — محمود محمد صادق — جورج صوايا — جورج صيدح — ابراهيم طوقان — محمود عبد الحي — علي صدقي — عبد القادر — انور العطار — عباس محمود العقاد — غريب محمد غريب — الياس فرحات — سميح القاسم — عبد العليم القباني — نزار قباني — الياس قنصل — زكي قنصل — عبد المحسن الكاظمي — عبد الكريم الكرمي (ابو سلمى) — محمد مصطفى الماحي — صالح مجدي — احمد محرم — خليل مردم — عدنان مردم — كمال النجمي — ابو الوفا محمود رمزي نظيم — رشيد الهاشمي — سمدي يوسف .

ولا شك في ان هذه القائمة لا تمثل الا جانبا صغيرا من التلميحات الشعرية الى صلاح الدين ، وان هنالك نماذج اخرى كثيرة لم تتح لي الظروف الوقوف عليها ، غير ان ما تجمع لدي من نتاج شعري يتصل بصلاح الدين يساعدنا على تكوين صورة واضحة المعالم عن استخدام الشاعر العربي للبطل في ثلاثة اطرارات متداخلة : الاسلامي ، والعربي ، والفلسطيني .

— ٢ —

## صلاح الدين في الاطار الاسلامي

لقد كان احمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) — وهو الشاعر الاسلامي المنحى — في طليعة المعنيين بالدلالة الدينية لـ «صلاح الدين» (٥) ، وقد وردت في شعره عدة اشارات (٥) يشيد فيها بالبطل الاسلامي

أقدمها ما جاء في قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل» التي قالها في المؤتمر الشرقي الدولي المنعقد في مدينة جنيف سنة ١٨٩٤ (٦) . والقصيدة من مطولانه الشهيرة ، يستعرض فيها الشاعر - كما يوحي عنوانها - الأحداث البارزة في تاريخ مصر منذ العهد الفرعوني حتى العهد العثماني ، وقد خص آل الأوب لعدد من الأبيات التي تصف بسالتهم في الذود عن الإسلام ، مستشهدا بصلاح الدين كحصن الإسلام .

يعرف الدين من صلاح ويدري  
انه حصنه الذي كان حصنا  
يوم سار الصليب والحامو  
بنفوس تجول فيها الأمانى  
يضمرون الدمار للحق والناس  
ويهدون بالتلاوة والصلبان  
فتلقتهم عزائم صدق  
من هو السجدان والأسراء  
وحماه الذي به الاحتماء  
ومشى القرب قومه والنساء  
وقلوب تشور فيها الدماء  
ودين الذين بالحق جاؤا  
ما شاد بالقنا البنساء  
نص للدين بينهن خباء

والإشارة الثانية وردت في قصيدته «الحية غليوم الثاني لصلاح الدين في القبر» (٧) التي تروي ما أبداه الإمبراطور غليوم خلال زيارته لدمشق ١٨٩٨ من اجلال واحترام لصلاح الدين ، وقد ألقى خطابا جاء فيه قوله «ومما يزيد في سروري اني موجود في بلد عاش بها من كان أعظم رجال عصره ، وفريد دهره شجاعة وبسالة ، من كان قدومه الشهامة ، والذي كانت شهرته متجلية في الآفاق الا وهو البطل صلاح الدين الأيوبي» (٨) . ومما قاله شوقي معلقا على هذه الوقفة :

عظيم الناس من يبكي العظاما  
ويندبهم ولو كانوا عظاما

رعاك الله من ملك همام  
أرى النسيان أظماه فلما  
تقرب عهده للناس حتى  
أندري أي سلطان تحيي  
دعوت من أجل أهل الأرض تريا  
وقفت به تذكره ملوكا  
وكم جمعهم حرب فكانوا  
تعهد في الثرى ملكا هماما  
وقفت بقبره كنت الفماما  
نركت الجيل في التاريخ عاما  
وأي مملك تهدي السلا ما  
وأشرفهم إذا سكنوا سلاما  
تعود أن يلاقوه قياما  
حدائدها وكان هو الحساما

وشوقي هنا يتحدث عن «صلاح الدين» كبطل من غير الإشارة الى الجانب الديني من بطولته ، وأن كان الدين دافعه ، جامعا في الأبيات الثلاثة الأخيرة ما عرف عن صلاح الدين من بطولة في الحرب ، ونبل سيرة في السلم ، وما تركه من رهبة أو أثر في نفوس أعدائه وما كان يلاقه - نتيجة ذلك - من اجلال . وبالإضافة الى ذلك ، يستغل الشاعر المناسبة ليلمح الى ما لقيه هذا الفارس - على يد قومه - من أهمال ، أو نسيان ، ويوحى بأن الفضل في تجديد ذكره ذكره يرجع لمن ينتسب الى خصومه بصلة . وقد وضع شوقي هذا المقصد في تعليقته الثري على محمد الفاتح وصلاح الدين المنشور في المؤيد (١٨٩٩) قائلا على لسان الدرويش : (٩)

«ليس بعد الخلفاء الراشدين افضل من محمد الفاتح وصلاح الدين . فاما الأيوبي فدرع الإسلام ووقاه وعريته وحماه ، وسيفه الذي انتصاه فتجاه من الفم وكفاه البلاء الجم ، وجعله مهيبا في ماضيه ، رهيبا في نفوس أعاديه ... واني أعجب للكتاب الحاضرين ، والشعراء المعاصرين كيف غفلوا عن تجديد ذكرهما ... وفي ذلك ما يوقظ راقد الهمم ، ويحيي موات هذه الامم ... ويدعو الى التعلق بكبير الآمال ، ويحمل على التشبيه بمشاهير الرجال ...» حتى يقول : «اما نحن معاصر المسلمين فما زال تسعة اعشارنا جاهلين حتى عرفنا غليوم من صلاح الدين ...» وعاد شوقي الى التفاتة غليوم الثاني مرة أخرى عندما زار ابنه مصر عام ١٩٠٣ ، فنظم عدة أبيات يرحب فيها بولي عهد ألمانيا آنذاك «الحية لضيف عظيم» (١٠) ، ويذكر وقفة أبيه محييا صلاح الدين ، ويدعوه الى ان يقف من «رمسيس» - رمز مجد مصر - موقف أبيه من صلاح الدين .. فهو أهل لذلك .

ما نسينا وقوفه بصلاح الدين والعالمون فسي نسيان  
كلمات قد زادت القبر طيبا فوق طيب العظام والاكتاف  
.....

قف برمسيس انه كصلاح الدين أهل لذلك الاحسان  
وهذا الاعجاب بصلاح الدين ، والحرص على تجديد ذكره دفعا شوقي الى الاستشهاد به في مواضع أخرى منها قصيدته «الاندلس الجديدة» التي قالها بعد انتصار البلقار على ادرنه (١٩١٢) ، وشبه فيها الحملات المعادية للعثمانيين بالحملات الصليبية :

عيسى ، سيبلك رحمة ومحبة  
ما كنت سفاك الدماء ولا امرا  
في العالمين وعصمة وسلام  
هان الضعاف عليه والائتم

أتت القيامة في ولاية (يوسف)  
كم هاجه صيد الملوك وهاجهم  
البقي في دين الجميع دنية  
واليوم يهتف بالصليب عصائب  
واليوم باسمك مرتين تقام  
وتكافا الفرسان والاعلام  
والسلم عهد والقتال زمام  
هم لاله وروحه ظلام (١١)

وفي مرثيته للطيارين العثمانيين اللذين سقطا في طريقهما الى مصر سنة ١٩١٢ ، ودفنا في دمشق ، يصفى على مثواهما قدسية مستمدة من ضريح «صلاح الدين» :

حتى نزلتم بقعة فيها الهوى  
عظمت وجل ضريح «يوسف» فوقها  
من قبل ثاو والسماح نزيل  
حتى كان الميت فيه رسول (١٢)  
وقصيدته المشهورة «نكبة دمشق» التي قيلت في سنة ١٩٢٦ ، تذكر بين ما تذكر من مفاخر دمشق صلاح الدين كتاج لها لم يكتب لسواها بأزين منه :

صلاح الدين تاجك لم يجمل  
ولم يوسم بأزين منه فرق (١٣)  
ان في هذه الامثلة ما يكفي لتوضيح مدى استحواذ صلاح الدين على شوقي كرمز امثل للبطولة ومكارم الاخلاق ، وقد استدعاه في مناسبات مختلفة متناثرة في فترة امتدت على الأقل بين ١٨٩٨ و ١٩٢٦ . ولعل الأمير شبيب ارسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) يمثل اقدم شاعر معاصر تناول صلاح الدين بصورة أكثر تفصيلا مما لاحظناه عند شوقي ، وذلك في قصيدته «بحيرة طبرية او واقعة حطين» (١٩٠٢) التي بلغ عدد أبياتها (١٤٢) بيتا (١٥) ، وقد اتى عليها عدد من النقاد كمارون عبود الذي اعتبرها «أبلغ قصائده ان لم تكن خير ما قيل في موضوع كهذا» (١٦) .

والقصيدة - حسب تقسيمها في المقتطف - تتكون من خمسة اجزاء ضم الجزء الأول منها (١ - ٥٨) وصفا لمشاهد الطبيعة التي تحيط ببخيرة طبرية ، وعرضا للمعالم البارزة في الحركات التي اقترنت بها المنطقة ، ومقارنة سريعة بين ماضى خصب مزدهر ، وحاضر يكاد يكون قفرا حتى ينتهي الى قوله :

علم عيسى هنا شريعته  
وفي حروب الصليب قد رفعت  
وقوم موسى توراتهم فسروا  
اعلام دين الذي نمت مضر

وببدأ بعد ذلك الجزء الثالث (٥٩ - ٨١) وفيه يستعرض الشاعر أولا الفزو الصليبي وما كان يعاني المسلمون آنذاك من خور وضعف تجاه الخطر الذي كاد يمتد الى اجزاء أخرى من ديارهم :

يا يوم حطين كم حطت من الا  
فرنح شائبا ما كان ينكر  
هبوا من القرب كالجراد فلم  
يكن لشرق بردهم قدر  
واستفتحوا القدس والبلاد ولم  
يعص عليهم بدو ولا حضر  
وهددوا المسجد الحرام وكلم  
دعا ملب فيسه ومضمر  
وكاد يبكي الميزاب فيه دما  
ورق مما اصابنا الحجر  
ونابت المسلمين داهية  
دهماء قد عمهم بها الذعر  
فكل كف اصابها شلل  
وكل عزم اصابه خور  
ثم يتطرق ثانيا الى دور بعض الولا والامراء - كمعاد الدين زنكي



(الموصل) ونور الدين ( الشام ) ، وعم صلاح الدين « شيركوه » - في مقاومة هجمات الصليبيين ليركز الاضواء بعد ذلك على صلاح الدين:

ثم ابن ايوب جاء خلفا وليس الا سروجيه سر  
مهد دار المعز فانقلبست بيوسف مصر وهي تفتخر  
لما استقامت له الامور ولم يبق رقيب وانجابت المعسر  
اقبل في جحفل له لجب يطلب ثار الدين الذي وتروا

ويحوي الجزء الرابع من القصيدة ( ٨٢ - ١١٥ ) وصفا للمعركة التي وقعت في حطين ( ١١٨٧ ) بين جيش صلاح الدين والصليبيين ، وبمسالة المسلمين وانتصارهم ، وحسن معاملة صلاح الدين لاسراهم من الامراء باستثناء امير الكرك آنذاك - رينو (ارناط) ، الذي نسبت اليه من الاعمال الوحشية ما دفع صلاح الدين الى القسم بقتله ان وقع في يده ، كما يقول الرواة ( ١٧ ) .

يوم تلاقى الجمعان والتظلت الهجاء حتى كأنها سقر  
يوم تلاقى الجمعان وانتصب اليزان رهن انحرافه الظفر  
فأمطرهم قسي جيش صلاح الدين نبلا من دونه المظر  
كانما قومنا وقد ثبتوا شمع حصون لها القنا جدر  
كانما قومنا وقد وثبوا زعازع للفصوص تهضر  
كان سوق الجهاد قائمة وهم بصنف الردى هم التجبر

يوسف عصر ، صلاح مملكة  
اصبح مستحييا دماءهم  
ابى عليه الاباء مصرهم  
عقرا به عمهم واخرج

وفي القسم الخامس والاخير ( ١١٦ - ١٤٣ ) يلخص الشاعر ما سببته حطين من هزيمة بعيدة الاثر لسياسة الغرب ، ويعدد ما عرف به صلاح الدين من مآثر وما خلف من ذكر عطر لا بين قومه فحسب بل لدى اعدائه مستشهدا كشوقي بوقفه الامبراطور غليوم في زيارته لدمشق . ويؤكد الشاعر فيه ان صلاح الدين مسؤول عن نصر المسلمين في واقعة اعتبرت حاسمة في تاريخ الحملات الصليبية ، وانه قيام بوجه الاعداء منفردا ، واسترد حقوق المسلمين ، وامن دارهم ، وان اعجاب الناس به قد تجاوز حدود الوطن الى ديار الاعداء لما اتسم به من رافة وحلم .

ان عيب بالحلم والوفا بطول  
ما شان طول الاناة في رجل  
قد كان في رقة وفي جلد  
جمرة باس ما شابها وهل

وكان من حرمة العدو له  
تفدى عظام الملوك واقفة  
وينحني حاسرا بشرته  
شهادة منهم لخصمهم  
والفضل يحيا من بعد صاحبه

دارسين كشوقي لم يكتف بتهجيده الشمعري لصلاح الدين ، بل ترجم احدى وصايا البطل لابنه الظاهر الى الفرنسية ونشرها في مجلته التي كان يصدرها في اوربا بالفرنسية ، وصرح في موضع اخر انه ينوي ترجمة سيرة صلاح الدين كلها الى الفرنسية « لان الافرنج معجبون باخلاقه ولكنهم يجهلون نوادره التي كسب بها هذه الشهرة » ( ١٨ ) . ومما يجدر ذكره ان الشاعر اختتم قصيدته بالبيت التالي :

ونحن من بعد كل ذاك وذا لم يبق الا الحديث والسمي  
ولعله كان يهدف من ذلك الى اتهام المسلمين او قادتهم بالتقاعس

في ميدان العمل الايجابي ، والتمادي في سياسة الكلام ، وفي القصيدة ما يؤيد هذا التعريض بقومه في سياق اخر كقوله :

والفور بين البحرين منبسط تسرح فيه الجآذر العفر  
لو طبقته ايدي الوردى عملا على فلسطين فاضت المير  
قد كان والماء غابرا شرعا والآن ما ان يكاد ينحسر

ويلجأ الامير ارسلان الى «صلاح الدين» في اطار اسلامي معاصر عندما ينتهز فرصة تمثيل مسرحية «صلاح الدين» في الاستانة ليحذر قومه من مؤامرة الغرب على الكيان العثماني ، معبرا عن تطلعه الى قائد كصلاح الدين ، وذلك في قصيدة القاها قبل اندلاع الحرب العالمية الاولى بسنة ( ١٩١٣ ) ( ١٩ ) .

فمن كصلاح الدين تعنو لذكره رؤوس اعدائه ومن ذا يعادله

فيا وطني لا تترك الحزم لحظة بمصر احيطت بالزحام مناهله  
وكن يقظا لا تستنم لكيدة ولا لكلام يشبه الحق باظله  
وكيد على الاتراك قيل مصوب ولكن لصيد الامتين حباله

ومن القصائد الخاصة بـ «صلاح الدين» ، قصيدة الشاعر على الجندي «بطل حطين» ( ٢٠ ) ، وفيها نلمس محاولة بارعة لتجسيد سيرة صلاح الدين في لوحة تجمع عناصر البطولة ومكارم الاخلاق ، وتؤكد موقفه الدفاعي عن الدين وحقوق المسلمين امام الفزو الاجنبي .  
واول ما يفعله الشاعر في مفتتح القصيدة هو ان يعرض سمات البطل البارزة في ضربات فنية متلاصقة ، ليخلص منها الى القول بان سر انتصار صلاح الدين ينطوي في تلاحم البطولة وشرف النفس .

رق حتى لقبل نفحة روض كللت وشي زهره انداؤه  
وسطا فالحمام احمر لا يؤمن بالليل والنهار لقباؤه  
وعفا فالحياة فاءت الى الجاني وفي مخلب الردى حوباؤه  
لم يكن يوسف الجمال ولكن يوسف النبل ما حواه رداؤه

داه اعدائه ، وبأيتهم منه - بلا مئة عليهم - دواؤه  
والاسارى ضيوفه ، وعريق في الندى من ضيوفه اسراؤه  
ايدته خلف العوالي سجاياه وابلت قبل الظبا اراؤه  
كيف بطوي الخذلان اعلام جيش البطولات كلها نصراؤه ؟  
كل غاز لم يدرع شرف النفس هوى - قبل ان يتم - بناؤه

ويستقل بعد ذلك الى المواجهة بين صلاح الدين والصليبيين ، فينبغي عن البطل اية خصومة للمسيحية كدين ، ويوحى ببراءة المسيح من شهروا السيف باسمه ، ويشير مرة اخرى الى تضافر العناصر المتباينة التي اسهمت في انتصار البطل : السماحة والقوة ، والتواضع والاباء ، ملمحا الى ان البطل لم يأخذ الفرور او التجبر ، بالرغم من معجزة انتصاره .

لم يكن للصليب خصما ولكن حاملوه يوم الوغى خصماؤه  
شهبوا السيف والمسيح بريء من سيوف يستلها اولياؤه  
فاتاهم - تحت العقاب - حسام ليس يخزيه في الهياج مضاه  
قينه الحق ، والشجاعاة والباس غراره والسماحاة مآؤه  
يوم حطين حط كل رفيع منهمو طاول السماك - علاؤه  
هكذا البغي ليس ينصر باغ صارع المعتدي الاثيم اعتداؤه  
وانثني خاشعا وان راح مختالا على قمة السحاب لواؤه  
لم ترنج له الخيلة عطا وجيميل من ظافر خيلاؤه  
وبعيد الشاعر الى الازدهان الصورة المثلى للبطل مبنية على شهادة الاعداء بفضلهم في الحرب والسلام :

فارس الغرب راعه فارس الشرق ويدي فضل الفتى اكفاؤه  
لم تخيب رجاءه حين رام السلم والحر لا يخيب رجاءه

.....

اشرف الفاتحين نفسا وسيفا من اقرت بفضلها اعداؤه  
ومن القصائد الاخرى التي عنيت بعنصري البطولة والخلق عند  
صلاح الدين قصيدة الشاعر خالد الجرنوسي «البطولة والرحمة في  
الاسلام» (٢١ ج) ويجد فيها القاريء تأكيدا على انسانية البطل ،  
ومقارنة بين حسن معاملته للاعداء وضراوتهم في التعامل مع ابناء  
الارض المحتلة .

هو المسلمون الاولون تجمعوا فكانوا صلاح الدين قدقهر الدهرا  
اعادوا الى الاسلام اسيا فخالد ولا قيصر عال عليها ولا كسرى  
ينوب من الاسلام رفقا ورحمة ويلقي على الاعداء من عفوه سترا  
صليبية بدلت لهفتها رضا وصيرت عمرا من قضيتها يسرا  
وهاهلها الغازون قد احرقوا القرى فما رحموا طفلا ولا مهجة حرى

ان هذه الامثلة - ولا شك في ان هنالك نماذج اخرى مماثلة لها  
في الاتجاه - تؤكد على اقتران البطل بدفاعه عن الدين ، وليس في  
هذا المنحى من غرابة ، لسببين اساسيين اولهما الطبيعة الدينية  
لمعارك الصليبيين ذاتها ، وثانيهما الروح الدينية التي دفعت الشعراء  
انفسهم كشوقي وارسلان وغيرهما الى استلهاهم صلاح الدين في  
اطار اسلامي خاصة في الفترة التي سبقت انهيار الدولة العثمانية ،  
او الروح الصليبية التي انعكست في الفوز الاوربي الجديد مما جعل  
المفكرين العرب ينظرون الى الاستعمار الغربي كامتداد للحروب  
الصليبية (٢١ ب)

★★★

- ٣ -

### صلاح الدين في الاطار العربي - الفلسطيني

غير اننا نلاحظ في الشعر الذي قيل بعد الحرب العالمية الاولى  
ان هنالك تحولا في الاستشهاد بـ «صلاح الدين» من الاطار الاسلامي  
الى الاطار العربي - الفلسطيني ، ولكن هذا التحول لم يهمل اهمالا  
تاما علاقة البطل بالاسلام ، لاسيما في الرحلة الاولى التي اعقبت  
انفصال العرب عن الدولة العثمانية ، وذلك لان رؤية الشاعر للصراع  
العربي - الغربي ، ظلت طويلا - ولا تزال - تعكس مزيجا من النزعة  
القومية العثمانية والروح الدينية وان كان للاولى النصيب الاوفر .  
وفي طبعة القصائد التي نلمس فيها تمازج العروبة والاسلام قصيدة  
الشاعر محمد رضا الشبيبي (١٨٩٠ - ١٩٦٥) «دمشق وبغداد» التي  
قالها بعد انهيار الحكم العربي الاول في سوريا مقاوما الاحتلال  
الفرنسي . ففي هذه القصيدة التي تعالج مأساة عربية معاصرة ،  
يستعيد الشبيبي الامجاد العربية والاسلامية ، ويتهمة العرب بالعقوق  
ازاء ما قام به اجدادهم وما خلفوه من اعمال ومآثر باكيا عهد «صلاح  
الدين» والفاتحين العثمانيين : «محمد ومراد» والحمدانييين  
وغيرهم (٢٢) .

رزيه الصلاح صلاح دين محمد والفاتحان (محمد) و (مراد)  
الذاهبون مضى لنا يدهابهم في الله جد دائم وجهاد  
خنا ذمام الفاتحين وعهدهم ما هكذا تستجب الاولاد  
انا بما نجني وهم فيما جنوا بنس البنون ونعمت الاجداد  
كانت حفاظ (يعرب) ان صوليت نارا ونار الاخرين وماد  
اني يذكري الشهامة عتتر غيا ووالد عتتر شداد

ويمثل هذا الاتجاه معروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) في  
قصيدته «مظاهر التعصب في عصر المدنية» وقد استنكر فيها ما جاء  
في خطاب القائد الفرنسي غورو من نفمة صليبية ، مستفيضا بـ «صلاح  
الدين» ليشهد ما اصاب قومه من مهانة تحت الفوز الغربي الجديد (٢٣) .

حنانكيا قبر ابن ايوب فاتمدح لينهض ثاو في مطاويك مفصال  
اليك صلاح الدين نشكو مصيبة اصيب بها قلب العلى فهو مفقال

.....

وقطبت الايام حتى تشابهت بها غدوات كالحبات واصل  
وامسى حوى الاسلام تنتاب روضه فترعاه من سرح المعادين آبال

والامثلة على استدعاء صلاح الدين في الاطار العربي كثيرة، فهذا  
شاعر المهجر الكبير «القروي» مثلا لا يجد غير «صلاح الدين»  
يشبه به بطولة سلطان الاطرش في هجومه على الفرنسيين عند اندلاع  
الثورة السورية ١٩٢٥ في الحادثة الشهيرة باسم «التنك» فيقول :

وحسام «سلطان» وهل من سامع بحسام سلطان ولا يتحسم  
مل القراب الى الرقاب تشوقا مل الصبي عليه طال الحبس  
فنضاه يذكرهم صلاح الدين في ضرباته لا زاهم قد نسوا  
ان تجمد الانفاس عند لقائه فعلى مهنده تسيل الانفس (٢٤)

واذا اراد الشاعر المهجري الدكتور جورج صوايا ان يتبحر بقيام  
كيان عربي مستقل في سوريا (١٩٢٠) فانه لا يرى بدا من ان يتصور  
«صلاح الدين» بيعت من جديد ، في دمشق ، في شخص الملك فيصل :

يا امتي جاهري بالحق لا تجمي ونازمي الخلق بقيا مجددا لهم  
هي الى الذود عن حقك اهتموا وقابلي ظلمهم بالظلم وانتقمي  
قد قام فينا (صلاح الدين) ويحكم فليقم الشام من قد قال لم يقم  
فيفصل العرب مسئل بساحتها في حده العديدين الذل والشتم (٢٥)

غير ان الشاعر المصري احمد محرم (١٨٧٧ - ١٩٤٥) يرسم  
لاقتران الملك فيصل بصلاح الدين صورة مناقضة ساخرة يوحى فيها  
بان فيصلا كان موضع اهانة البطل لوقوفه الى جانب اعداء الاسلام ،  
وذلك في قصيدة قالها عند نزول الملك في القاهرة بعد غياع  
عرشه (٢٦) :

نزول النيل كيف تركت ملكا الم بياك العالي نزيلا ؟  
واي التاج يرفع في دمشق فيصعد هامة الجوزاء طولا ؟

.....

نزلت على «صلاح الدين» ضيفا فلم ترض المقام ولا الرحلا  
احقا كنت رب التاج فيها وكنت الشعب والملك النبلا  
دع النعمان انت اجل ملكا وامنع جانبنا واعز فيلا

وجورج صيدح ، يدعو - على طريقة الشعراء القدامى - موكب  
الجللاء الى الوقوف اجلالا عند قبور ابطال العرب ، وفي مقدمتهم «صلاح  
الدين» (٢٦) وفي هذه الدعوة تلميح واضح الى اهمية السير على  
تطوير اولئك الابطال في بناء الكيان العربي الجديد .

ولدينا امثلة اخرى تتردد فيها الإشارة الى «صلاح الدين» في  
معرض التفني بامجاد الوطن العربي او سوريا او دمشق - حيث برقد  
البطل - على وجه التخصيص ، كقول بدر شاكر السياب ( ١٩٢٦ -  
١٩٦٤ ) في قصيدته الرائعة «بور سعيد» مصورا بطولتها في وجه  
الصليبيين الجدد : (٢٨)

من سد النار في ايديك يوردها كيد الفيرين منه الظن والنظر ؟  
واحتاز في قلبه الاحقاب يزرها في جانب منه واستبالك الشر ؟  
واستنفر الشرق حتى كاد ميتة يسعى ؟ اهذا صلاح الدين ام عمر ؟  
او اشارة الياس قنصل :

اسال صلاح الدين يوم تجمعت عصب الى شرب الدماء ظوامي  
خبر الفرنجة منهما العربي في كرم الخصال وساحة الصمصام (٢٩)

وقول محمود عبدالحى في قصيدته «دمياط بين الماضي والحاضر»  
مخاطبا مدينته دمياط ، تلك التي زارها صلاح الدين ( عام ١١٧٧ ) بعد

عودته الظاهرة من الشام :

الثرى الحر الذي من فوقه  
من ربي ( حطين ) للنصر الى  
همزم الشر ورد المتدي  
ارض دمياط سنا لم يخدم

نحن شعب آمن في ارضه  
نحن علمنا العدا من قدم  
سيد ليس له من سيد  
ادب الحرب ونبل القود  
سل(صلاح الدين) عنه او فسل  
عنه (ريكاردوس قلب الاسد) (٣٠)

او ما قاله شوقي في « نكبة دمشق » ( ١٩٢٦ ) :

صلاح الدين تاجك لم يجهل ولم يوسم بازيين منه فرقا

او ما جاء في قصيدة حافظ ابراهيم ( ١٨٧١ - ١٩٣٢ ) « تحية الشام » التي انشدها في الجامعة الاميركية ببيروت ( ١٩٢٩ ) ( ٣١ ) ، مشيرا الى « صلاح الدين » كرمز لامجاد الماضي ، و خليل مطران كمفخرة الشام اليوم :

من رام ان يشهد الفردوس مائلة فليش احياؤكم في شهر نيسان  
تاهت بقبر صلاح الدين تربتها وناه احياؤها تيهام بطران

واخيرا ما قاله الشاعر خالد الشواف مشيدا بنضال مصر في سبيل جلاء المحتل :

زحف الغرب على الشرق فلا تغلبي يا مصر عن سيف(صلاح) (٣٢)

وكان من الطبيعي ، ومثوى صلاح الدين في دمشق ، ان نجد نماذج كثيرة يربط فيها الشاعر بين تمجيده لدمشق واعتزازه بصلاح الدين ، كما لاحظنا في الامثلة التي ذكرناها لشوقي وحافظ ابراهيم وغيرهما ، او في قول خليل مردم بك ( ١٨٩٥ - ١٩٥٩ ) من قصيدة « دمشق » :

وغدا صلاح الدين دونك باذلا نفسا يفضن بمثلها ليقيك (٣٣)  
وقصيدة العقاد ( ١٨٨٩ - ١٩٦٤ ) « تستاق ايار نفوس الورد » (٣٤) التي يمجّد فيها دمشق لما جمعتها من مفاخر الدنيا والدين او مما يبدو من نقائص كعلمي البطولة والتصوف صلاح الدين وابن العربي :

دمشق في الارض على صورة لانعم الله على عبده  
فيها من الرضوان ما يرتضي لنتعة العيش ومن بعده  
دينا ودين ومال لذي الباس ومن آل الى عبده  
لاذ صلاح الدين في مجده بها ومحى الدين في زهده  
وما جاء في بعض قصائد عدنان مردم التي تزدحم بما توحيه « دمشق » او « بردى » من صور الماضي ، يستلهم منها رؤية متفائلة لاولوية صلاح الدين وهي تخفق بالامال او لسيفه مشهورا لتحقيق مكارم جديدة . كقوله من قصيدة « بردى » ( ٤٥ ) :

وكان من ( ايوب ) الوية خلقت بأمال تجاذبه  
واري صلاح الدين من كتب شهرت لمكرمة قواضيه

او قوله في « دمشق » ( ٣٦ ) :

وأرى صلاح الدين في ساحاتها يختال مزهوا امام القسطل  
اعلامه بجناح نسر خلقت وسيوفه شهب نفسيه وبعلي

\*\*\*

- ٤ -

## صلاح الدين وفلسطين

واذا ما انتقلنا الى معالجة الشاعر للقضية العربية الكبرى : فلسطين ، فاننا نلاحظ ان « صلاح الدين » يستحيل الى « لازمة » شعرية مهمة يصح ان نشبهها ب « الصيغة » FORMULA التي تمثل

غفصا بارزا في بناء الملحمة او « الفكرة المتكررة » : MOTIF

التي تتسم بها بعض الاعمال والاتجاهات الادبية او الفنية . وقد اتخذت هذه « اللازمة » او الفكرة « الصلاحية » قوالب مختلفة اهمها الوقوف التقليدي على قبر البطل لاستنهاضه ، والدعوة الى التبرك بترية المعركة العاسمة « حطين » ، والبحث عن نظيره العربي المعاصر ، والايمان المتفائل بوجوده ، وخيبة التطلع اليه ، او الاحساس بمقم البحث عنه (٣٧) .

ولعل خير من يمثل الوقوف على قبر البطل شاعر فلسطين ابراهيم طوقان ( ١٩٠٥ - ١٩٤١ ) الذي اعد قبل اربعين عاما تقريبا قصيدته « حطين » بمناسبة اعتزام شوقي زيارة فلسطين ، مستهدفا اثارة شوقي الى الاسهام الشعري في معركة العرب ضد الاطماع الغربية في فلسطين .

والشاعر - بعد ان يذكر شوقي بما قاله في نكبة دمشق - يدعو الى التأمل في آثار صلاح الدين ، واستلهام البطل :

عرج على حطين واخشع يشج قلبك ما شجاني  
وانظر هنالك هل ترى آثار(يوسف) في المكان  
ايظ ( صلاح الدين ) رب التجاج والسيف اليماني  
ومثيرها شمراء ابوية الغيل الهجان  
ثم يعيد الى الازهان ما عرف به جيتته من اقدام ، وما انزله على الغزاة من ضربات حاسمة ادت الى انتصاره (٣٨) ، ليخلص من ذلك كله الى صورة معاصرة تتميز بلامح الهوان والنخال والتردد نجواه اخطار الصهيونية والاستعمار .

دكت صروح ما بنى امثالها في المجد بان  
جل المصاب « ابا علي » فابك هاتيك الفاني  
ذهب الذين عهدتهم لا يصبرون على الهوان  
في مصر يطمع اشعب وهنا تبارى اشعبان  
وهنا التخاذل في الشدائد والتشناؤم والتواني  
والنفس يقتل عزمها طول التعلل بالاماني

واذا كان « طوقان » قد اشار الى اليون الواسع بين مآثر صلاح الدين ، ومساوي الوضع الفلسطيني او العربي قبل حلول النكبة ، فان الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري لجأ الى مقارنة مماثلة ، بعد حلول مأساة ١٩٤٨ ، تاركا لروح صلاح الدين ، لا الشاعر ، دور المقارنة :

وروح من صلاح الدين هبت من الاحداث مقلقة الوساد  
تساءل : هل انت دول ثمان ضخم ما اتاه على انفراد ؟  
وما اصفى الحديث على قديم وما اتى الطريف على تلاد ؟  
وما عند « الدهاة » من انتقام ومن اخذ بشار مستقاد ؟  
وهل ضاقوا وهم كثر ذراعا بدهية نهضت بها دأد

مشيت بطبها عملا فطابت موافعها ، وساروا باتحاد  
بلى كانوا ومن عادوا تبعا وكنت « المستقل » ومن اعادي  
ومعتدا وما تجدي حياة اذا خلت النفوس من اعتداد

وفي هذه القطعة من قصيدة الجواهري « تحية الجيوش العربية : فلسطين » ( ٣٩ ) تلميح - كما قال الشاعر نفسه - الى موقف البطل صلاح الدين في حماية فلسطين من الحروب الصليبية التي شارك فيها آنذاك عدد من الدول الاوروبية . وتمريض بالحكومات العربية التي لم تستطع - وهي مجتمعة - تحقيق تلك الحماية .

ومن الامثلة الاخرى التي تستنهض « صلاح الدين » عربية تارة عن ثقة الشاعر بظهور بطل مثله ، واخرى موحية بمراة الانتظار ، قول « القروي » في قصيدته « وعد بلقور » ( ٤٠ ) :

يدعوك شعبك يا صلاح الدين قم تابي الرودة ان تمام ويسهروا  
نسي الصليبيون ما علمتهم قبل الرحيل فد اليهم يذكروا  
وقول جودج صيدح في « جهاد فلسطين » ( ٤١ ) ( عام ١٩٣٨ )

وأها فلسطين كما غاز قهرت وكـ جيش رددت عن الأسوار منهزم  
حتى لظمت بكف لا سوار لها شعب بلا وطن ، جند بلا علم

فأين سيف صلاح الدين يردعهم أما له خلف في العرب كلهم؟  
ويعبر علي الجارم ( ١٨٨١ - ١٩٤٩ ) عن نقته بان العرب في  
صراعهم مع المعتدين لا بد ان يجدوا ازرا في ميراثهم في فتي حطين  
كما جاء في قوله : (٤٢)

قلبي وفيض دموعي كلما خطرت ذكرى فلسطين خفاق وهتان  
لقد اعاد بها التاريخ اندلسا اخرى وطاف بها للشر طوفان  
ميراثنا في فتي حطين اين مضي ؟ وهل نهايتنا يتم وحرمان ؟  
ردوا تراث ابينا مالكم صلة به ولا لكم في امرنا شان

وفي قوله من قصيدة « فلسطين » (٤٣) :  
واسطر من بوارىخ مغلدة كانت لجدي بني الفصحى عناويننا  
ففتلوا ترب (حطين) فان به دم البطولة من ايام حطينا  
ارض بذلتا بها الارواح غالية داعين لله فيها او مليننا

وحينما يستعرض شفيق جبري « بطولات العرب » (٤٤) ، لا يجد  
مفرا من استنهاض صلاح الدين ليرد عن الارض التي حماها بالامس  
ما يراد بها اليوم من سوء :

تلك البطولات كالاهرام راسخة فإين ما طمسوا منها وما هدموا  
انهض ورتل صلاح الدين آيتها الاذن مصفية والعين لتهم  
جاؤا اليك بجيش يعصمون به قبر المسيح فما صانوا ولا عصمو  
لو كان همهم قبر المسيح لما نهودت منهم ذرية ظاهوا  
ايمنحون بنسي صهيون تربته ويزعمون التقي، هيهات ما زعموا

محتوهم وبطون الارض بكتهمهم في كل رابية عظم لهم ودم  
حطين قد غذيت منهم منابتها فاقضوا الشيخ والقيصوم والسلم

وفي مناجاة عدنان مردم بك لـ « بيت المقدس » تطلع حزين الى  
حطين وفارسها ، يشارك الشاعر فيه المدينة الجريح :

اكنث غفوت للتذكـار ملوية باغـساي  
وهل اشجاك من ( حطين ) رجـ صدى لابواق  
وهل شافتك الـوية بها نصت لعملاق  
دم ما زال وابلهـ على دمن وآفاق  
اراك وجـمت كالمشـوه شاخصـة باحـدادق  
اكان شجـاك مبعثـه جزازات باعـساق  
وهـل شـفـك ان اـضـحت ربـاك حمى لفساق  
اسـيت لربـع مـثـت به شـذاذ آفـساق  
وليس به فتي يحـمي الذمار وليس من واق

ويختتم الشاعر قصيدته ، والظلمة تحيط به ، بتساؤل متفائل  
يبعث فيه بلهجة خالية من الاسلوب الخطابي ، عن سنى يشع  
من حطين :

وقفت اسائل الظلماء عنك بدفع اشواقـي  
امن ( حطين ) نور سنا يشع لعين مشتاق  
فلوما غابر ، واهل تاريخ باسراق (٤٥)

ويقف خالد الشواف موقفا مماثلا عند زيارته للقدس عام  
١٩٤٥ (٤٦) ، وهو يرى ، انى تلفت ، معالم مشرقة من تراث المدينة:  
هنا وطئت قدما أحمد وجبريل اكرم من يصحب

تحسن لمراحه مكسة وتهفو لمهبطه يشرب  
هنا جال بين الصفوف ( صلاح ) كما انتفض الاسد المفضب

اما الشيخ عبدالغني الخصري ، من العراق ، فانه في وفوفه على  
«حطين» يهتدي بحكمة ابي تمام « السيف اصدق انباء من الكتب »  
ويدعو قومه الى الالتزام بها ، والكف عن خداع النفس بسلاح الكلمة  
العاجز :

فالحق للسيف والاعلام عاجزة فخلي نظم القوافي واتركي الخطبا  
لم نقض بالخطب الفراء ما ربتنا وكـ قفينا بعضب صارم ازبنا  
فاستوح حطين عن اسياقنا فلقد نسفن في حدها الاطواد والهضبا  
مذهب فيه (صلاح الدين) متبعنا كانه النار لما لفت القصبا  
يسل في غسق الهيجاصوارمه فيحسب الخصم من انصاره الشهابا (٤٧)

ان الامثلة التي ذكرناها تدل بوضوح على ان الشاعر في تلميح  
الى ( صلاح الدين ) يستهدف ، قبل كل شيء ، تذكير قومه بصفحة  
بطولة مشرفة من ماضيهم ، والدعوة الى تجديدها في معركة اليوم ،  
غير انه لا يقف عند هذا الحد بل يضفي على تلميح طابعاً نهديدياً يقصد  
به الاعداء ، اي ان « الفكرة الصلاحية » تؤدي وظيفة ذات جانبين :  
استثارة الهمم ، وتهديد العدو بما آلت اليه حملات عنوانية سابقة .  
ويصوغ الشاعر هذا التهديد بلفظة مؤمنة ، نغلب عليها مسحة  
الخطابة ، ولا تخلو من اسراف في التفاؤل ، او تهويل لما يهيه الواقع  
من عوامل الانتصار ، كقول الشاعر السعودي محمد حسن عواد : (٤٨)

ستعيد لليرموك يوما تانيا في قلب تل اييب عودة موغل  
او يوم « حطين » يضم عناصرا شتى ويبرز ميزة المستبسل

او قول ابي سلمى في قصيدة « احرفنا الدهر » (٤٩) :  
ان جيش التحرير جيش فلسطين نادت فرسانه والنسور  
وجناحاه في الشام جناح وعلى غـزة الجناح اليبس  
جيش حطين جيشنا يزحف اليوم فقد آن ان نوقى النذور

او ما جاء في قصيدة خالد الشواف « الوتر والثار » (٥٠) التي  
قالها بعد صدور قرار التقسيم :

كلما جال عليها بطل هتفت ان صلاحا قد اعيدا  
فارتقب يا موطن المجد غدا لترى خلف الدجى الصبح الوليدا  
وبرى (حطين) في امجادها عرس النصر الذي عاد جديدا

وايمان الشاعر بان (صلاح الدين) يبعث حيا او ان نداءه يلبي  
في ارجاء الوطن العربي يتكرر في امثلة واكبت الاحداث التي سبقت  
او تبعت خلق اسرائيل بفترة قصيرة كما يبدو ذلك واضحا في النماذج  
التالية :

يفديك كل فتي في قلبه قبس من نور مجدك تياه على الشهب  
لبي نداء صلاح الدين زارته في القدس يسمعها الصمتان في حلب  
(الياس فرحات يخاطب فلسطين) (٥١)

صحت العروبة من عميق سبائها وتحفرت تحت البنود شبول  
جمعتهم الجلى ووحـد صفهم ثار يزمر في الصدور جليل  
يزهو صلاح الدين في ابراهيم ويجول في اسياقهم ويصـول  
(زكي قنصل في قصيدة « خرافة السلام ») (٥٢)

أروت فلسطين من تاريخها ديم بل ادمع من عيون الوحي تههم  
دم الشهادة في آفاقها شفق يعنو له الفجر والامساء والبكر  
أمد منه صلاح الدين شعلتها فزانت الدهر من أضوائها غرر  
ما حقها هجعة الوانين تؤيسها بل حقها الامل الوثاب والسهر

- التتمة على الصفحة ٧٣ -



# نزهة الطائر الصبيح والزهنية

بقلم محمد عبد المجيد

والجثث المتطايرة كالبالونات المشوهة ، الشمس التي تنفذ الى العيون ، مخترقة مهب الاجساد والمتكورة في الصحراء الذائبة في الزمن . الرمل والعربات المخترقة في الشمس ، الاصوات المبهومة ، والاوامر المشحنة بالتردد ، الاعضاء المتناثرة ، والمخلطة مع مئات الجثث . المسوت والوجود .. هل ثمة توافق ما .

جلس . انتبه الى امرأة كانت جالسة في المقعد الملاصق لمقعده قرب النافذة ، لم يميز شكل المرأة . كان متعبا ، وغائضا هي نفسه .. في الليل .. كان الجنود يتركون شهواتهم في اكفهم المحروقة ، ويتحدثون عن زوجاتهم المريضات .. وعن الافخاذ التي ترتفع وترنح .. التاوه واللذة .. النهود المتفتحة ، والمليئة بحليب محرض . كانت الافواه غرقى بالفاجعة .. والظل النسكب لاعمدة المخيمات الغشبية على الوجوه المصفوفة ، يتدحرج كماء البارد ، اصوات خشنة وناعمة ، خافتة وغاضبة ، كان يحس فقط ، بأنه غائص في كل شيء .

- توفقت الحرب .

- لا فائدة من وجودنا .. اذن !

- ان صمتنا يمثل خيانة اخرى .

- زوجتي ماتت .. كانت الولادة صعبة ، والطفل الذي اخرجوه ، كان ميتا ايضا .

- متى حدث هذا ؟

- لا اعرف بالضبط .. انهم لم يذكروا الزمن في الرسالة .

وفجأة ، اندفع الى الامام ، برجة عتيقة ، اشبه بالصفعة ، وامسك الحاجز الخلفي للمقعد الذي امامه ، وكرزت المرأة ضحكة صغيرة ، واكتشف بأنه كان نائما ، الى حد ما ، انه يعض ، ولكن هذا التعب اللعين الذي يمدد في اعماقه كالسهم .

وتحرك القطار ببطء .. كان صرير العجلات يعلو ، كالبكاء . ركض الرجال باتجاه حركة القطار ، وتعلق البعض الآخر ، باذرع الابواب الحديدية المشرعة ، وامتزج ضحك الاطفال بموجات دخان الطائر المرتفعة على شكل حلقات دائرية الى اعلى .. وفكر (التدخين - عادة سيئة) . وتطلع الى وجه المرأة المنشطر الى قسمين بفعل الظل الاني من النافذة ، والضوء المرتبك على القسم الآخر ، المواجه له ، كانت تبسم ، او هكذا خيل له ، احس برجفة خفيفة نورق ما بين فخذيه ، وقرر : ينبغي ان اخذ قسطا من الراحة ، منذ يومين لم انم .

- كنت في الجبهة ؟

شعر بالارتباك ، كطفل بوغت فجأة وهو يفعل شيئا سيئا وفكر ( اية وقاحة هذه ) الا ان المرأة قالت بعد تردد .

- انتني اكره الحرب .

- وانا ايضا .

كان مدفوعا برغبة غامضة ، الى ان يقصر نفسه ، على ان يكون محايدا ، الى حد ما ، كان الليل يلون الافق البعيد ، والمتراخي خلف النافذة ، بالعنف الاسود وفكر . ( لم اجد فيها رائحة امي ؟ )

- هل واجهت الموت .. هناك ؟

ضحك . ثم افرد اصابع يده اليسرى ، خمس زوائد خشنة ، ومنفردة ، وقال بعذاب مر .

- كنا غائصين فيه .

ولم تبك . وحدتها عن الجنود القابعين في المخيمات ، التاركين شهواتهم للصحراء ، النائمين في عربات الدمع والغيرة ، والذين لم يكن لهم ، سوى البقاء ، لانهم لم يجدوا في الموت قيمة ما ،

شم رائحة الاصدقاء ، والشمس المألحة في اصابعه ، والخوذ والملابس الخاكية المبقرة ، الوجوه المصفرة التي تنظر الى اسفل ، وهي مخطوفة بفعل الم سري . كان يحس بأنه مقدوف عبر الزمن ، كشيء عائم ، خفيف جدا . وهو ودّ ان يلمس وجهه (اني شاخص يقينا) . كانت الاصوات النحاسية نهر يراسه ، كالعصافير الفزعة .. ونظر :

جنود يحفظون احلامهم في اسمانهم التالفة ،

ونحت الخنادق المغمومة بالموت والبارود .. لهم

سحنات كدرة .. ونظرات قلقة ، هائمة ، تمس

هواء الفرخ المؤجل . كان يشعر بهم .. وهم

يمشون في جلده ، كالشمس .. ينامون في فمه

كالصلاة (انهم يحسدوني ، بالتنايد ، لانني

حصلت على اجازة) .

ودّ ان يقول لهم ، بأنه لم يعد تهمة الاجازة ، تلك الايام المرحية ، الشابه ، لان لا فائدة ، من كل شيء بعد ، ولكنه اطفأ رغبته ازاء هذه الاجساد المنهكة ، والنظرات الحبلى بالماطفة .

كانت المحطة مبتلة بالظل الساخن ، والاولاد يهتفون علسى بضائعهم .. الاولاد يركضون في العيون .. والمحطات الليلية . يركضون دونما الم .. وتطايرت فصوص البيض الفاسد ، والبرفقال ، وبعض قطع كالحة من اوراق جرائد قديمة ، واعقاب سكان رديئة .

كان غائضا في بركة من الالم الوحشي ، وهو يحس بثقل الهواء الغشن في رثنيه .. بثقل حقيبتيه السوداء ، وهي مليئة بمناوين من مانوا في الحرب ، وبقايا ملابسهم البسيطة ، وطاقات الاصدقاء الجرحى .. انه يتذكر الان .. وجوه الجنود المشبعة بحزن غامض ، وروائح اجسادهم المزوجة بالفبار والبارود .. بضحكات ميتة ، وبرغبات بائسة لنساء يقمن في بيوت من طين رمادي .. وهن ينتظرن مجيء الفرخ ، فوق اوان من فضة ، الفرخ الموشوم بالحناء والطلع . وتخرج ظله فوق رصيف المحطة الاسمتي .

( توفقت الحرب . )

ونزله يده تارجح ببطء ، والحقيبة ترتفع وتنخفض ، والسماء ذائبة في عينيه .

( ربما لن اجد مكانا في القطار ؟ )

وتذكر بان لا احد ينتظره هناك قرب المحطة التي تقع في الجانب الاخر من الهور ، حيث كان اهله يسكنون .. وهو الان بدون عائلة .. ماتت امه منذ امد بعيد .

وامتلا بجسد الهور المشبع ببكاء السمك والعشب ، واشجار النخيل ، واعواد البردي ، اصوات طيور الماء .. الهابطة والفاخرة فوق اهداب الماء الاخضر ، وطرشة المشاحيف المدورة ، وطيور الخضيرى المبتلة بالعاطفة . رائحة الخبز الارزي ، وحنين البيوت الطينية المنسجبة خلف المياه المتوحشة .

( سائور قبر امي ) .

وصعد سلم العربة .. ثلاث درجات مستطيلة ، ومغلقة بشرائط من الحديد الرديء . اندلق في دهليز قصير ونظيف . ثمة كراس انيقة على الجانبين ، مبطنة بالاسفنج الرمادي المخطط بالوان سوداء ، فافعة . ونفذت الى انفه ، حموضة البرد ، وضع حقيبته فوق رف حديدي يمتد الى نهاية العربة المكيفة للهواء ، ولس البرد المتوحش .

( لماذا توقفت الحرب ؟ )

تعب . تعب في الرأس ، وفي نفوس العينين الذابلتين . الحفر

لوجودهم الحقيقي ،

استغربت . ولكنها لم تظهر أي اثر للالم ، ووصف الحالة هناك ، حيث كانوا يقابلون الخيانة منذ البدء . كانوا يدركون بان ثمة أشياء خطيرة ستحدث ، وقد حدث فعلا . وصمت .

كانت الاصوات تأتيه من كل جانب ، وهذه الاهتزازات المجانية، تمنحه بعض الراحة ، اهتزازات توقف فيه ، رغبات مسحوفة ، كان يدرك ، بان جسده قد تفسخ الان ، وتحلل نهائيا ، ولكنه ما زال يذكر : رائحة امه التي تشبه الحليب الطازج ، رائحة شهية ، مرحة، رجراجة تدفع الشهوة الى اعماقه ، وهو كان يبحث عبثا ، عن تلك الرائحة في اجساد النساء جميعا، وقد حز في نفسه ان تخدع حواسه في كل مرة ، وقالت المرأة بهمس لذيذ .

عائلتك من الجنوب .

اطلقت زفرة خفيفة ، لم يكن يحس بالالم ، او الحقد ، انما كان يشعر بانه منفصل عن نفسه ، ولا علاقة له ، بالاشياء .

لم تعد لسي عائلة ؟

كيف ..؟

كلهم ماتوا .

الا انت ..

وضحكت بمرح طفولي . نظر الى عينيها المتوحشتين، وضحك .

مرة اخترقت رصاصة لثيمة ، رأس صديقي .. كنت امسح مدفعي الرشاش ، وكان هو يطلق نكتة فاجرة ورائته .. اهتز رأسه، ورفس الأرض بقدميه للحظات .. ثم خمد جسده ، وتجمد الزمن في فمي .

لماذا تتحدث عن ذلك الان ؟

ربما بسبب الضحك .. لا اعرف .

وصمت ، لحظة ، نهض واجاز ببضع خطوات ، الممر المؤدي الى المفصلة ، وغاب لحظات ، ثم عاد . كان وجهه مبتلا ، وقطرات الماء عالقـة في كم ستريته الخالية ، ابتسم للمرأة بركة .

لقد تقيأت .

وضحكت . حدثته عن زوجها الذي كان يشك فيها ، ثم قررت ان تنفصل عنه ، وطلقها ، وهي الان ، حرة ، وعائدة الى اهلها الذين يسكنون في البصرة ، وسرحت بعصرها بعيدا .

كنت تحبينه !

كنت ..

احس بفخذها يلتصق بفخذه .. لحم طري .. يرتج برخاوة مسكرة .. وهذه الاهتزازات المتلاحقة ، المتوترة ، اشبه باللعنات الابدية .. وطبور الخضيرى النائمة في بطن الهور ، والليل يعدو ، ضاحكا في الخارج . وفكر ( في الليل تكون شوارع عمان غارية .. ونعسة . )

استرخى بمرح .. وقالت :

الم تحب ..؟

في الحرب ، لن يجد المرء وقتا للعاطفة .

الانتظارات المحرقة ، في الخنادق المشبعة بالموت الاتي من الجانب الاخر .. انتظارات معملة بالود والقلق .. انتظارات تعدو في جسد الليل ، كالكارثة ، حيث نحلم فقط ، باوقات النوم المؤجلة .. ونختلط في اذهاننا ، روائع الماضي والحاضر والمستقبل .. الحركة الدائمة ، نمو الصعود الى الزمن .

ما من شيء تحصل عليه .. ما من شيء يفودنا الى ان نقف في مواجهة الاشياء . الاضواء التي تفرقع فجأة في فم السماء ، لتكشف عن مواقعنا .. طلقات متوحشة تنفـس دائما في جسد ما .

الضحك في الحفر المليئة بالوحل . التبغ الرديء الذي نعبأ منه ، بجنون ثم ، هذا الوجود المفسوش ، ما الذي يربطنا به ؟ هناك .. هناك فقط .. تجد علاقتك بالماضي اقوى مما تكون .. لانك لا تملك أي شيء حينذاك ، الا هو ، علافة مدمرة ، ولثيمة : ان تكون محنطا الى شيء ميت .. تحرك رساده البارد بقصبة جافة .

ارتبك . كانت تنظر اليه بود .. نظرة دائبة .. شغافة، وكانت وقفات القطار القصيرة في المحطات الفاطسة في النوم ، والحزن الذي يصدر في طرقات القرى ، وبين اشجار النخيل ، وصفارات عمال السكك القاطنين في الفارق الثانية ، ورائحة جسدها المختلط بهمس السمك، وحنين الهور والطلع .. ولكن لم تكن تملك رائحة امي ؟

وقالت :

الم تحب ..؟

نعم .. احببت .. كان هذا قبل ان اذهب الى الحرب ..

كانت فتية ..

وهي ..؟

في الجنوب حين تحب المرأة رجلا ، تقتل نفسها لاجله ، واذا تزوجت من غيره ، فانها لا تخونه الا نادرا .

وهي ..؟

تزوجت من آخر .. كان موسرا جدا .

وضحك بهوس مجاني .. خيانات .. خيانات معبأة بالود المفسوش .. خيانات في البيوت والخنادق .. في المخيمات ، وفوق سطوح المنازل الواطئة .. بين الخطوة والخطوة .. خيانات في الحافلات والشوارع المهمومة .

ولمست يده ببراءة .. لم تكن تفكر في شيء ، الا في يده الممدودة فوق الحاجز المحصور بين مقعديهما المتلاصقين . كان قلقل .. وكانت هي مقتبضة ، الى حد ما .

الى اين ستذهب ؟

سأزور قبر امي .

فقط ؟

رفع رأسه الى اعلى .. كانت الحقيبة غافية فوق الرف الحديدى المشبك ، وكان جلدها اسود قائما .

ما فائدة كل هذا ؟

ماذا ؟

لا شيء .

نهض ، وسحب الحقيبة بثقة ، وقرر ان يفعل شيئا ما . عاد الى مكانه ووضع الحقيبة فوق ركبتيه ، كطفل مدلل .. وهي لم تفهم أهمية ما يفعله .. فتح الغطاء الرقيق . وغطس كفه اليمنى في البطافات والرسائل والناويس .

اسماء . اسماء متناثرة ، تختلط مع بعضها .. الموتى والاحياء .. اسماء كانت تحمل هويات متممة لكائنات حرة .

ما فائدة كل هذا ؟

انزل شباك النافذة الزجاجي ، وانهمر الليل كالوجة الفاضبة ، الى الداخل ، ورمى بكل ما تحويه الحقيبة من النافذة ، وتطايسرت الاوراق المستطيلة والمربعة .. الزرقاء والبيضاء .. اوراق محترفة بكلمات خشنـة .. ثم قذف بالحقيبة ايضا .

جلس . احس براحة غريبة تفمره ، كالبرق العاد .

لماذا فعلت ذلك ؟

لم تعد ثمة فائدة .

ابتسم بركة مؤلة .. خيانات في الاصابع الممدودة .. وفي القلب .. والليل الشائخ وفي البنادق المهوزة بالخدمة .. وقرر ( لن انور قبر امي . )

وتعمد على طول مقدمه .. استرخى بلذة .. وخلعت المرأة بلوزتها الرقيقة والتي بلون الدم ، وغطت ركبتيه ، وصدره بحنان ربيعي ومك يدها المرتجفة .

بدا له كل شيء متشابها .. وفكر : ( حتى النساء ، متشابهة يقينا ) كانا مبتلين برغبة رجراجة ، والليل يخترق المسافات المتوحشة بين اشجار النخيل ، والبيوت الطينية الكثيبة ، واعمسدة الضوء المتخاذلة في البرد .

محمد عبد المجيد

بغداد



# العذاب والأمل

## في

### ميدانية الأيام السبعة

بقلم سامي عطفه

الحاضر ، وهذه الخيام ، لا أهمية لها إلا بقدر ما تبقي على صلتها بماضيه ، وأماله . بل إن الحاضر لا أهمية له إلا بمقدار ما للحظة الانتظار من أهمية ، لأن الحقيقة هي أن حياة هذا الشعب تدور كلها في هذا النسيج من الذكريات والأحلام التي لا تيبس ولا تنضب . . إن الماضي هو سر حياة هذا الشعب ، وهو معجزتها التي ألهمت الأدب الفلسطيني في المهجر ، وانضجت فيه حلم العودة . . وسواء في شعر أبي سلمى ويوسف الخطيب ومعين بسيسو وفدوى طوقان ، أو في القصة الفلسطينية ، فإن الرجول إلى الماضي ، حتى عبر حلم العودة ، يؤلف محور المشاعر الفلسطينية : فهذا الماضي هو المعادل الرمزي للوطن والكيان اللذين فقدتهما الشعب . وبفقد مسا يمكن إبقاء هذا الماضي حيا وفاعلا بقدر ما يمكن الاحتفاظ بحلم العودة مهما تمر الأيام . وإذا كان هذا الماضي - المعجزة يفسر لنا إصرار الشعب على العيش في الخيام طوال أكثر من عشرين عاما ، فهو يوضح لنا كيف تحول حلم العودة إلى إرادة وفعل تجليا في ولادة حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة .

أما على الجانب الآخر حيث تمتد خيام المنفيين غير المرئية داخل أسوار الكيان الصهيوني القريب والمعداني ، فإن ما يواجه الفلسطيني المقيم هو بالضبط الفاء ماضيه وهويته العربيين الفلسطينيين، وتفرغ الحياة العربية من مضمونها . إن مجزرتي دير ياسن وكفرقاسسم مستمرتان بصيغتهما المعنوية داخل هذه الأسوار ، والمهمة واحدة : الفاء الشخصية العربية الفلسطينية ، بل وأحيانا تعود الجسائر المادية لتكمل أهداف الجزرة المعنوية ، فتهدم القرى ونسلب الأملاك بموجب قانون أملاك الغائبين وقوانين الطوارئ والإحكام العرفية ولوائح الأمن . . وفي مناخ الإبادة المادية والمعنوية نعدم البديهة والبساطة ويصبح كل شيء بحاجة إلى التعليل والتبرير . فاحتفاظ الفلسطيني المقيم بماضيه وتراثه وتذكاراته وهويته العربية ، هو من المهام الصعبة والخطرة . أنه مهمة نصالية إذا أردنا الدقة في التعبير . ولقد استطاعت هذه الجرائم الجماعية المنظمة التي تمارسها الصهيونية العنصرية أن تفرض القربة والتفي على العرب المقيمين داخل وطنهم، ولكنها عجزت عن استئصال هويتهم العربية ولولهم لماضيهم ولوطنهم العربي الفلسطيني . . إن فلسطين نجيا في عيونهم وقلوبهم . وهذا الولاء للوطن للماضي ، للقومية العربية هو ما يعبر عنه شاعر الأرض

كثيرا ما كنت اتساءل فيما مضى عما إذا كانت لدينا ، نحسن إنشاء الإفطار العربية الشقيقة ، فكرة وافية عن طبيعة المأساة الإنسانية اليومية التي يعانيها الفلسطيني المقيم ، ذلك الذي تفصلنا عنه الأسوار والأسلاك الشائكة وثلاثة وعشرون عاما مرت على النكبة . كيف يحيا مواطن الدرجة الثانية ، هذا الذي اختار النفي داخل وطنه المفصوب، وما هي المسائل والهموم التي تشغله ، وما هي نظراته إلى ذاته وإلى الفاصلين . . ؟

وبطبيعة الحال فقد كان في وسع جيل النزوح أن يجيب ، وإلى حد ما ، على هذه التساؤلات . ذلك أن هذا الجيل الذي عاش بيننا بعد النكبة ، ونشأت بينه وبيننا صلات وروابط وثيقة جعلتنا ندره مباشرة جراحاته وهمومه ومطامحه ، يستطيع أن يقصيف بعض الخطوط، واللمسات التي تساعد على إثارة صورة شقيقه المقيم . لأن النازح والمقيم هما وجهان لحقيقة واحدة ، فكلاهما ضحية النكبة ، وكلاهما يحمل في وجدانه هذه المأساة المتجددة ، مأساة الإنسان الذي وجد نفسه، في نهاية كفاح مشنت متعثر ضد الانتداب الإنجليزي المتواطئ، وضد عصابات الهاجانا وشيخون والأرغون الصهيونية الإرهابية ، وقد تزعمت أسس حياته ، وفقد كل شيء : أرضه وكيانه بل وحتى هويته . .

على أنه يكاد يكون من المؤكد أن كل ما يستطيع جيل النزوح أن يقدمه ، هو الخلفية العامة للصورة ، أما الخطوط واللامح والسمات فتظل غارقة في ضباب الظروف الجديدة ، التي نشأت في أيام الاغتراب الطويلة ، وهي ظروف تقع خارج نطاق خبرته . وفي الحقيقة يوجد ثمة فروق في طبيعة الوضع الإنساني الجديد والاستثنائي لكل من الشقيقتين بعد النكبة .

لقد خرج جيل النزوح من الأرض تاركا وراءه كل شيء : مدينه وقراه وملاعب صباه ، لكنه حمل معه أشياء ثمينة : ماضيه وذكرياته وكل ما يلف هذه الذكريات من مرارات وخيبات ، ومن مشاعر مؤسمة وأشواق عارمة . . شيء آخر ثمين وعزيز حملة هذا الجيل في قلبه عند خروجه وهو حلم العودة . . ولقد يرد أحيانا السؤال : كيف أمكن لهذا الشعب المشرذم أن يحتمل بؤس خيامه ومذلاتها طوال هذه السنين ؟ لكن سؤالا كهذا ينطوي على خطأ فادح ، فهذا الشعب لم يات ليستقر ، ولا ليجتث عن الرفاهية ، بل وإن هذا الواقع ، وهذا

المحتلة المبدع محمود درويش في قصيدته «بطافة هوية» ، حيث يصرخ في وجه الفاصب :

« سجل !

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الفضب

جذوري ...

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

.. وقبل ترعرع العشب» . (ديوان اوراق الزيتون)

ومثل هذه الصرخة نسمعه يتردد بقوة وأصالة على لسان شاعرين مبدعين آخرين من شعراء الأرض المحتلة هما سميح القاسم وتوفيق زياد ، كما نسمع رجعه يتردد في رواية «سداسية الأيام الستة» للكاتب الفلسطيني المقيم اميل حبيبي (ابي سلام) ..

لقد كان من المؤسف ان نسمع هذه الصرخة التي تجسد روح المقاومة لدى عرب الأرض المحتلة الا بعد نكسة حزيران . وكان من المؤسف ان نعرف ان في الأرض المحتلة ادبا يمكننا ان نعلم منه الكثير ، مثلما تعلمت منه شاعرنا الكبيرة فدوى طوفان حينما ذهبت لتندب على اسوار يافا وتبكي على اطلالها :

«وقفت وقلت للعينين :

قفا نبك

على اطلال من رحلوا وفانوها ..»

فقد أجابها محمود درويش في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني»

معلما :

«نحن في حل من التذكار فالكربل فينا

وعلى اهدابنا عشب الجليل

لا نقولي : ليتنا نركض كالنهر اليها

لا نقولي

نحن في لحم بلادي ، وهي فينا

لم تكن قبل حزيران كافراخ الحمام

ولذا لم يفتت جينا بين السلاسل

نحن يا اختاه من عشرين عام

نحن لا نكتب اشعارا ولكنا نقاتل !»

وحقيقة الامر هي ان «الجماعة» كانت تقايل .. فقد عاش ادياء الأرض المحتلة قضية الشعب بمشاعرهم واحاسيسهم واعصابهم وتمثلوا روحه وبذلك استطاعوا ان يجسدوا في كلماتهم كفاحه اليومي المضي ومقاومته السلبية للاحتلال العنصري الاستيطاني . فمحمود درويش وسميح القاسم يؤكدان معا انتماءهما العربي ويصران على ان الرباط بالأرض ومقاومة الهجرة منها . ونوفيق زياد يكاد لا يفرغ من كتابته احتجاجاته على تصرفات السلطة العنصرية غير الشرعية ، وهؤلاء جميعا لا يفتون عند حد توكيد انتماهم العربي والارباط بفلسطين وانما يتطلعون الى الشرق والى الشمال لربط المقاومة السلبية للاحتلال بالثورة الفلسطينية المسلحة بخاصة والثورة العربية بصورة عامة . ويجسد محمود درويش هذه المعاني في قصيدته «في انتظار

العائدين» :

«اكواخ احبابي على صدر الرمال

وأنا مع الامطار ساهر ..

وأنا ابن «عوليس» الذي انتظر البريد

من الشمال

ناداه بحار : ولكن لم يسافر .

لجم المراكب ، وانتحى اعلى الجبال

- يا صخرة صلي عليها والذي لتصون نائر

أنا لن ابيك باللال

أنا لن اسافر ..

لن اسافر .. لن اسافر !

أصوات احبابي تشق الريح ، تقتحم الحصون

- يا امنا انتظري امام الباب ، أنا عائنون»

لك ملامح والوان من عالم الفلسطيني المقيم ، وهي ملامح تؤكد الاحساس الدائم بالنفي والتشريد والاغتراب فوق ارض الوطن حيث تتحول الحياة اليومية الى بؤس وعذاب جحيميين دائمين ، وحيث تتمسك بالهوية القومية وممارسة الحقوق الانسانية العادية يتطلبان نصلا مريرا في اطار مجتمع يقوم في الاساس على الحقد والتمييز العنصريين وممارسة الجريمة الجماعية . لكن المدهش والرائع حقا هو انه في وسط هذا المناخ الوحشي تفتتح المقاومة السلمية كالزهرة الطيبة على الأرض الفلسطينية ، لتعبر عن تمسك الفلسطيني المقيم بهويته ووجدانه القومي بكرامته وحقوقه الانسانية ، ولنعتبر ايضا ، من خلال التطلع الدائب الى الشمال والى الشرق ، عن وحدة المصير الفلسطيني ونلاحم الثورة الفلسطينية بشكليها : المقاومة السلبية والمقاومة المسلحة ، مع الثورة العربية الشاملة .

واذا كان شعراء الأرض المحتلة : محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد قد عبروا بالصورة الشعرية الناضجة عن المضامين والقيم الثورية والامال الانسانية التي يجيش بها عالم الفلسطيني المقيم ، فان اديبا فلسطينيا اخر من ادياء الأرض المحتلة هو اميل حبيبي (ابو سلام) المقيم في حيفا ، اسنطاع هو الآخر ان يجسد هذه المضامين في روايته الشهيرة «سداسية الايام الستة» التي يؤلف موضوع هذا المقال .

والان ، وقبل عرض احداث هذه الرواية والتعليق عليها ، لا بد لنا من الوقوف قليلا امام الخصائص التي تمتاز بها هذه الرواية . فعلى صعيد الشكل نجد ان السداسية تجمع بين شكلي الرواية والقصة في معادلة فنية متماسكة . فهي ، من جهة ، تتألف من ست اقاصيص ، لكل منها موضوعه الخاص وبناؤه الفني المستقل ، لكن هذه الاقاصيص تتسم ، من جهة ثانية ، بالوحدة والتكامل ، اذ هي تدور حول موضوع رئيسي واحد هو ذلك التغيير الذي ادخلته نتائج حرب حزيران ، او حرب الايام الستة ، على الحياة والعلاقات الانسانية والمشاعر الوطنية لدى الفلسطينيين ، هذا بالإضافة الى ان القاص او الرواية الذي يتولى سرد وقائع هذه الاقاصيص والتعليق عليها بل والمشاركة في احداثها هو في الواقع شخصية واحدة تجسد ، على الأرجح ، ضمير الفلسطيني العام في الأرض المحتلة ، ومن ثم فهو يربط بصورة غير مباشرة بين هذه الاقاصيص ، ويضفي عليها الوحدة ، وتبعاً لذلك فان هذه الاقاصيص تعتبر بمثابة لوحات متكاملة في عمل روائي واحد يدور حول التغيير الذي ادخلته حرب حزيران على حياة الشعب الفلسطيني .

أما من جهة البناء الفني والتكتيك انقصصي فنجد ان لكل قصة من هذه الافاصيص التي اشتملت عليها الرواية فكرتها وحبكتها من المستقلين . والكاتب يمزج فيها بين السرد والحوار والمونولوج مزجا يتم عن رواية واسعة بهذه الاساليب ، وان كان اسلوب السرد هو الغالب فيها . وهنا لا بد لي من الاشارة الى ان الكاتب قد اعتمد في صياغة افاصيصه على الاطار العام للحكاية الفلسطينية الشعبية مع المحافظة على روح المعاصرة فيها ، وعلى الطابع الخاص الذي يميز هذا الكاتب ، وهذه مزية قل ان نجدها الا لدى الموهوبين من كتابنا الذين استطاعوا ان يؤصلوا القصة بربطها بالتراث الشعبي . وقد بلغ النجاح في الاعتماد على شكل الحكاية الشعبية حدا يجعل القارئ يخوهم لاول وهله انه اراء كاتب يعتمد على رصيد احداث الحياة ونقل شرائح حية وامينة منها . الا ان الحقيقة هي غير هذا ، فابو سلام بعيد عن الواقعية الطبيعية . واذا كان لا بد من حشره في مذهب فان هذا المذهب هو الواقعية النقدية حيث ان مهمة الكاتب تتجاوز النقل من الواقع الى اعادة صياغة معطياته بما يساعد على تجسيد فكرته وانارها . وفي اطار هذا التفسير لا بد من الاشارة الى ان افاصيص هذه الرواية مستويين :

١ - المستوى الواقعي البسيط والمباشر الذي يقدمه الحدث او الحكمة .

٢ - اما المستوى الثاني فهو المستوى الرمزي حيث تصبح الشخصيات والاحداث والعلاقات الفردية مجرد رموز الى قوى ومواقف وعلاقات اجتماعية او وطنية ، ويصبح الحدث بكل عناصره مجرد تعبير او صورة ادبية تجسد افكار الكاتب وطلعاه .  
والان ، بقي ان نتساءل : ما هي المسائل والتطلعات التي يعرضها ابو سلام في روايته هذه ؟

وكما ذكرت ، فان سداسية الايام الستة تستقي مادة موضوعاتها من الانار النفسية والاجتماعية التي تركتها حرب حزيران ، او حرب الايام الستة ، لدى الشعب العربي الفلسطيني . لقد احدثت هذه الحرب تغييرات واسعة في مجرى حياة هذا الشعب ، فبعد عشرين عاما من الاشواق والامال والانتظارات ، ومن التطلع الى يوم التحرير يجد فلسطينيو الارض المحتلة والضفة الغربية وقطاع غزة انفسهم وقد التفوا ثانية ، ولكن في ظل الاحتلال الاسرائيلي الجديد بدلا من اللقاء في ظل الوطن المحرر . واية مفارقة دامية ؟ انها الاقدار ومسا يختفي تحت جلد هذه الاقدار من قوى معادية ومن ظروف وعوامل الهزيمة ، تتلاعب مرة اخرى بمصير وكرامة هذا الشعب . ولكن كما نهضت المقاومة الفلسطينية المسلحة في لحظة من اسوأ اللحظات في التاريخ العربي لكي تعبر عن ارادة هذا الشعب وصموده للذين لا يهزمان ، كذلك فان ابا سلام الذي يعرف عنوه معرفة جيدة ، ويعرف اكثر من هذا ، قضية شعبه وآماله الوطنية وتطلعاته الانسانية ، شأنه في هذا شأن بقية ادباء المقاومة في الارض المحتلة ، لم يقضب ، ولم يياس ، وانما شرع في العمل متخذا من الواقع الانساني الجديد الذي خلفته الحرب وسيلة لعرض المضامين والتطلعات القومية والانسانية للمقاومة الفلسطينية في الارض المحتلة ، مؤكدا بحرارة على وحدة ارض الوطن الفلسطيني ووحدة الشعب الفلسطيني ، ومؤكدا ايضا على وحدة النضال الفلسطيني وتلاحمه مع النضال العربي ، وذلك بروح مشبعة بالتفاؤل النابع من الايمان بالشعب وبقضيته الوطنية العادلة وقيمه الانسانية .

ذلك هو ما يعرضه ابو سلام في سداسيته . ففي القصة الاولى التي تحمل عنوان «حين سعد مسعود بابن عمه» يصور لنا الانصار المعنوية المترتبة على اجتماع اجزاء الشعب الممزق بعد حرب حزيران والمسامر الوطنية والانسانية المترتبة بها من خلال مشاعر صبي هو مسعود الملقب بـ «فجلة» والذي اكتشف بعد الحرب ان له ابناء عم

واقرباء في الضفة . فجلة هذا كان يعيش مقطوع النسب في حسي يقره البؤس والكتابة ، فلا عم ولا خال . . وفجأة يصل عمه وابن عمه «سامح» قادمين من الضفة في سيارة مجنحة ول ان رأى الحي مثلها ، فيصبح فجلة مسعودا وتبدل حياته بهذا الحدث ، فامه نعامه بفهم وعناية وتلبسه بدلة العيد ، وهو لم يعد يعاند امه ، ولاول مرة يضع اخوه الاكبر مسعود في جيبه بعض القروش ، ويملك الزهو والخيلاء مسعودا ، فيتيتيه على افرانه من صبيان الحي ، ولكن سرعان ما يشاع في الحي ان الحرب وقعت من جديد فترحل السيارة الفخمة فسي المساء ، ويعود مسعود «فجلة» . ولا تنقطع صلته بابن عمه بعد هذا ، لكن المسألة التي كانت تشغله دائما هي ما اذا كان سيعود بدون ابن عم حينما ينسحب العدو من الضفة . .

ولا ريب في ان فجلة هذا بنزعاته ومشاغله وهوميه انما يجسد الجيل الفلسطيني الجديد في الارض المحتلة . ان هذا الجيل الفارق في البؤس هو جيل ملتزم بقضية شعبه وهو يمارس المقاومة المسلحة ضد الاحتلال كفجلة الذي كان يعمد الى تنقيس العجلة اليهني فسي سيارة الشرطة حين تقف قريبا من سور الاقباط . . كما انه جيل يدرك طبيعة الصراع العربي - الصهيوني وابعاده ، ولذلك فهو يطالب بانسحاب القوات الاسرائيلية المعتدية من الاراضي العربية التي احتلت حديثا ، وذلك رغم ان الانسحاب سيؤدي الى اغلاق المنافذ وقطع اوقى الصلات الانسانية بين اجزاء الشعب الواحد . . حصيلة ذلك هي ان الجيل الفلسطيني الجديد في الارض المحتلة هو جيل المقاومة ، الذي يعي قضيته الوطنية ويضحي باغز الأشياء لديه في سبيلها .

القصة الثانية عنوانها «واخيرا نور اللوز» وفيها عرض اوقف فلسطيني متخاذل من الارض المحتلة هو الاسناذ «م» الذي ينتهي الى الجيل الذي عاصر النكبة ، وكان قبل النكبة متحمسا لعروبته ، منتصرا لكفاح شعبه ضد الانجليز . ولكنه بعد قيام اسرائيل يقطع صلاته باصدقائه ، ويتحاشى حتى توجهه التحية اليهم حينما يلتقي بهم محافظة منه على وظيفته كمدرس في المدرسة الثانوية بـ حيفا . . ومقتضيات المحافظة على الوظيفة في اسرائيل يحتم عليك كـ «م» ان تنكر كل صلة بصديقك وبـ «م» الذي كان من المشاهدين على السلطة . . وهذا هو ما فعله الاسناذ «م» فهو لا يتنكر لاصدقائه فحسب ، بسـر ولماضي ، فنجدته يكبت في وجدانه أحب وأجمل ذكرى ، ذكرى تلك الفتاة المقدسية التي التقى بها ذات يوم ربيعي قبل عشرين عاما في منطفات طلعة اللبن بين نابلس ورام الله ، فتبادلا الحب وتواعدا حتى الزواج عندما زهر اللوز في السنة التالية . . انه بسلم كل هذا الماضي الى النسيان . . واخيرا وبعد عشرين سنة يقع العدوان فتمتفتح المنافذ ، ويذكر «م» وهو يمر بطلعة اللبن انشاء سفره الى القدس ان شابا من اصدقائه أحب فتاة مقدسية هنا ذات يوم . . وبدور علسي اصدقائه سائلا عن يكون هذا الشاب ، بل ويلتقي في القدس بفتاته الاولى فتربه غصن اللوز الذي احتفظت به ذكرى لغائها الاول به . . ورغم هذا فهو لا يذكر . . .

ولا ريب في ان هذه القصة موجهة الى القلة المتخاذلة مسن فلسطيني الارض المحتلة الذين وضعوا مصالحهم الشخصية فوق مصلحة الوطن ، فتذكروا لماضيهم وتراثهم العربي الفلسطيني ، وتناشوا ولاهم لوحدة الوطن الفلسطيني العربي ووحدة شعبه مثلما تناسى «م» حبه الاول .

اما القصة الثالثة ، وعنوانها «ام الروبايكا» ، فنحن هنا عن تلك السيدة الملقبة بـ الروبايكا ، والتي يلقيها رواية القصة بـ «الـ كـ» الوادي غير المتوجة ، انها تقيم في شارع الوادي في حيفا عند النكبة ، حيث اصرت على البقاء مع والدتها المقعدة حين تزح زوجها وأحسد اولادها معه . لقد تقول الناس الكثير عنها ، وغمزوا من سوءها ، ولكن الرواية يدافع عنها بحرارة . اما هواية هذه السيدة فهي البحث في النواشك القديمة عما تسميه بكنوزها ، ولذلك فهي تبحث عن

محوراً بطلب خاص من شاعرنا الحيفاوية التي تقول انها معنا ، حتى في هذا القاوش، تشعر الان انها في وطنها - ولا تنسي يا ماما الشكولاته والبسكوت المحشو العربي ومليس من صناعة نابلس في كيس نايلون من الجنس الجيد - اهديكم اغنية : طول ما املي معايا والحب في قلبي ..»

لا ريب في ان التناقض فاضح .. والفرق فاضح بين فداحة وروعة المساة في الصورة الاولى وبين رخص الشاعر واسفافها في الصورة الثانية .

واذا كانت الصورة تنردى وتهافت على يد الفتاة المقدسية ، فان صديقتها الحيفاوية المنقلة بثمة الاتصال مع العدو تמיד الى الصورة طابعها الفاجع ، وايقاعها المأساوي . فهذه الفتاة تعبر عن مأساة شعبها بقولها : «انني اشعر انني لاجئة في بلاد غريبة ..» ولهذا فان وجود الفتيات المقدسيات معها يجعلها تشعر ، حتى في القاوش ، بانها في وطنها .. وابو سلام يلخص على لسان هذه الفتاة معنى الماضي بالنسبة للفلسطينيين المقيمين : «ما ان افكر بالمستقبل حتى يترأى لي الماضي ، ماذا اقول لكن ؟ ان المستقبل الذي احلم فيه هو الماضي ...» . ثمة اذن مأساة فلسطينية جارحة ، تترأى ابعادها بكاملها حينما توضح هذه الفتاة لصديقاتها انها لا تشعر بالوطن الا حين تجلس في الليل قبل النوم الى جانب والدتها على الفراش ، وتحديثا والدتها عما مضى من ايام حين كان اخوتها الستة في البيت .. هنا تترأى لنا صورة تماثل في حدثها المأساوية صورة الطفلة تانيا .. وان ما قدم من نقد لوفد الفتاة المقدسية يستهدف حث الفلسطيني في الضفة الغربية على مضاعفة نضاله ضد الاحتلال الصهيوني ..

وبعد .. فتلك صورة رائعة من ادب المقاومة الفلسطينية ، وهي صورة تجمع بين حرارة «افول القمر» وعمق «صمت البحر» ولكن فلنستأهل مرة اخرى : هل اصبحنا نمك فكرة وافية عن عالم الفلسطيني المقيم ..؟ والجواب الذي اجدته بعد قراءة سداسية الايام هو : نعم ..

سامي عطفة

دمشق

## في المكتبات

### فاموس الاقصادي

تجارة . صناعة . مائتة . قانون

- انكليزي - عربي

تأليف

جروان السابق

مجاز في الحقوق

• أهدت وأوش القوايس للاخصاصية الشائبة والأهادية اللفة

• معجم المحامي والأديب والمترجم والاستاذ والتاجر والاقتصادي

ورجل الأعمال والموظف والادارة الضرورية في الشركة

الصناعية والتجارية والمصرف والمدرسة والجامعة وكل بيت

ص.ب : ١٣٦٨ ، ت : ٢٢٢١٠٤

بيروت - لبنان

الواشك ، تشتريها وتنكسها بحثاً عن الكنوز ، ثم تعود فتبيعها .. اما كنوز ام الروبايكا فهي تتحدث عنها : «لدي حزمات من السوار المصبا، رسائل الحب الاول . لدي فصائد خباها فتيان بين اوراق كتب مدرسية . لدي اساور وافراط وغوشات .. لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية اذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صوريين : له ولها . لدي يوميات ، بخطوط دقيقة حيية ، وبخطوط عريضة واقفة ، عن تساؤلات : «ماذا يريد مني ؟ وعن ايمان مغلظة : يا وطن !» .

ام الروبايكا ، التي تثير فضول الناس ونساؤلابهم ، والتي نقب باحثة عن التذكارات العجيبة ، عن الكلمات القضة الحارة النابعة من اعماق القلب . عن قصائد غزل الفتيان ، والقلوب الذهبية التي تعلق في الصدور ، وعن كل ما يشد الناس بعضهم الى بعض ، والتي تعتبر الفلسطينيين كلهم ابناء لها ، ليست سوى فلسطين نفسها .. واذا كانت القصة الاولى والثانية تمتازان بالحبكة المتقنة وبيناء الشخصيات المتناسك وتحليل مشاعرها فان «ام الروبايكا» تمتاز بأسلوب منظور اقرب الى القصة الحديثة ..

اما القصة الرابعة ، وهي بعنوان «العودة» ، فهي كالفصلية السابقة تمثل تكتيكا اكثر معاصرة وتبتعد عن الحبكة التقليدية ، بل هي اقرب الى التكتيك السينمائي ، حيث تؤلف الكاميرا بين عدد من اللقطات المتباعدة في صيغة تركيبية تضفي عليها الوحدة والمعنى .. وفيها يقوم صحفي من الناصرة وهو راوية هذه الاقاصيص بالسير من ساحة المسجد الأقصى الى مقبرة اليوسفية ليزور ضريح لاجيء من الناصرة دفن فيها .. ويصطحبه في مسيرته رجل مقدسي يعرفه بمعالم القدس القديمة .. حيث تصارب المشاكل والاحداث ، وتتماثل : مسيرة المسيحيين التقليدية الى الجبلية في الجمعة العظيمة .. ومسيرة الوف الشبان والشابات الى مقبرة اليوسفية لوضع باقات الزهور على قبور الشهداء في ذكرى الخامس من حزيران .. ثم حوش الغزلان الذي هدمت بيونه في القدس ، وارض مراح الغزلان قرب الناصرة التي صودرت ، وبيوت الناس فيها مهددة بالهدم .. وتعاقب هذه المآلات وكلها تجسد وحدة مصير الشعب الفلسطيني . في الضفة والارض المحتلة قديما . وتتجلى هذه الوحدة في قصة حب تنشا بين شاب من الناصرة وابنة الرجل المقدسي الذي يقوم بمهمة الدليل : ان هذا الحب الذي نشأ اثناء مظاهرة قامت في الناصرة ، وادى الى طرد الفتاة من المدرسة والى اعتقال الشاب بسبب اشتراكهما في مسيرة الخامس من حزيران ، هذا الحب يجسد ايضا وحدة النضال الفلسطيني الذي لا تكون العودة الا به .

اما قصة «الخرزة الزرقاء وعودة جيئة» فهي مقارنة رمزية بين اسطورة جيئة التي خطفها النور ثم عادت الى امها العمياء فارتد اليها البصر ، وبين قصة النازحة الفلسطينية التي رحلت مع زوجها واطفالها الى لبنان ثم عادت بعد عشرين عاما لتزور امها المفقدة ، فعادت الحياة الى الساقين المشلولتين .. هذه القصة هي ايضا تتابع حديث العودة الذي بدأ في القصة السابقة .

وفي القصة السادسة والاخيرة «الحب في قلبي» مقارنة بين صوريين من صور الحرب والمقاومة .. الصورة الاولى ترسمها يوميات طفلة سوفيائية في السابعة من عمرها ، هي تانيا التي عاشت احداث الحرب العالمية الثانية . فقد جاء في هذه اليوميات : «اليوم ماتت جدتي - في الصباح لم يستيقظ اخي الصغير - علمت اليوم ان جارتنا ماتت - اليوم ذهبوا بامي النائمة ولم يعد - اليوم بقيت لوحدي» ويقال انهم وجدوا تانيا بين الخرائب ، وحاولوا انقاذها من الجوع ، ولكنها لم تعيش بعد ذلك طويلا ..

اما الصورة الثانية فترسمها رسائل فتاة مقدسية في الثامنة عشرة بعثت بها الى امها من سجن الرملة بعد هزيمة حزيران ، وقد جاء في احدي هذه الرسائل : «على فكرة . اذا وصلت هذه الرسالة اليكم قبل ان تاتوا لزيارتنا فارجو ان تطبخوا الدجاج مسخنا وليس



# بيتر فايس

بقلم بيان صالح

## مقدمة

يقول بيسكانور: « من خلال روبر نوارنا وامالنا الفنية اردنا قيام سياسة » (٣) وكانت مهمته في الاساس محددة بالقاء الاضواء على المشاكل السياسية والانتفاضات الوطنية من خلال الرؤيا العلمية للطبقة البروليتارية وكان شعاره ( التحريض من اجل الاستيقاظ ) كما عمل على تجاهل الاسس القديمة للدراما .

اما بريخت الذي ينطلق من الموقف ذاته اي جعل المسرح فسي خدمة النظرية العلمية للطبقة العاملة فقد شغلته اكثر من غيره قضية الشكل في العرض المسرحي . فبدأ ضد ارسطو وضد الدراما التقليدية عموماً جامعا بين اقل قدر درامي واعظم اتساع ملحمي ، محطما الابهام الذي كانت العروض التقليدية تسقط مشاهديها فيه ومؤكدا على التعليم .

ثم جاء فايس ليجمع بين السياسي والملحمي ، الاول بالتزامه بعرض فكر الثورة والثاني بتقديمه اياه بدروس شيقة ، وقد عمق فايس هذه التركيبة فخرج منها بتشكيلة حادة مثيرة ، صلبة مباشرة وشاعرية . فمع انه كسابقه يستخدم الافلام والوثائق والشرائح والمسرح داخل المسرح لكنه لا يستخدم كل ذلك كاشياء اضافية تفيده في التفسير والاشارة والربط فحسب بل هو يستخدمها كجزء اساسي داخل العمل المسرحي وفي ثنايا نسيجه المعقد .

ان المسرح التسجيلي يعتمد في الاساس على وثائق حقيقية ومعروفة تاريخية قديمة وحديثة ، ثم يكسبها ابعادا معاصرة اي انه يطرح التاريخ نفسه بل من اجل فضح قضايا عصرنا ولربط ما نعاناه الان بما سبق وعاناه الانسان في عصور ماضيه وليقاس مدى التطور والتأخر في خط الانسان الكفاحي .

ويعتبر المسرح التسجيلي بحق - كما سينكشف من خلال النصوص التي سوف نتعرض لها بالدراسة هنا - مسرح قضايا الشعوب الثائرة فليس مثله اي مسرح آخر في استيعاب ملاحمها الكفاحية وتوضيحاتها . وبهذا يكون هؤلاء الكتاب الالمان الثلاثة الذين قاسوا النكس والاضطهاد قد واصلوا بشكل نفاذ خدمة الغط الاكثر وعيا في المسرح العالمي المعاصر .

بيتر فايس

ولد عام ١٩١٦ . وثناء الحكم النازي فر وعائلته الى السويدوهنا

(٣) حول مسرح بيسكانور يرجى مراجعة كتابات الاستاذ كمال عيد مجلة المسرح ١٩ ، ٣٠ ، ٣٣ .

بالرغم من ان مسارح الدويلات الالمانية كانت قد رسخت برعاية الامراء البروسيين ، الا ان اتحاد المانيي اللاحق بقيادة بسمارك - ١٨٧١ - كان ذا اثر بالغ في تطوير وترسيخ مسرح وطني الماني مميز . واول مدرسة شاملة في هذا المسرح يمكن تمييزها هي الطبيعية « التي نادت بزعامة المذهب الفلسفي العقلاني وبالمذهب الدرامي البني على تصوير الشخصية المسرحية على انها نتيجة محصلة قوى البيئة والوراثة » (١) .

الا ان رد الفعل جاء بعد ذلك من المدرسة التأثيرية التي عملت على الفصل بين الواقع المادي وتصور الفنان له ومن ثم نتاجه معتمدة على الشعور والعاطفة فحسب .

اما المدرسة الرمزية التي اعقبت ذلك ، فقد عملت على تحويل الواقع الى رموز وعلامات يجهد الفنان نفسه في تركيبها ، ومع ذلك فغالبا ما تأتي مغلفة بالفهوض والارتباك .

في حين امكن في زمن الحرب ، الكشف عن روح مشربة بالانجاء النازي ، سواء في الدراما او الموسيقى وبقيّة الفنون الاخرى ، بينما سببت نتيجة الحرب المعروفة النزوح بالالمان نحو التعبيرية التي اصبحت من خواص الالمان .

في حين حدثت التطورات الخطيرة في مسيرة هذا المسرح خلال العشرينات من القرن العشرين ، في البداية على يد ارفيف بيسكانور ومسرحه السياسي ثم المسرح البريختي الذي ارسى اصوله بريخت . ويبرز الدكتور - سيري خميس - في مقالته ( حول المسرح التسجيلي ) (٢) مسرحية النائب للكتاب المسرحي الالمانى هو خهوت التي اخرجها ارفيف بيسكانور على مسرح الشعب ، كبداية متكاملة للمسرح التسجيلي وهي في خمسة فصول وتعرض لجرائم النازيين . ولكن الدكتور خميس نفسه يصود فيؤكد بان جذور المسرح التسجيلي يمكن ان نجدها عند كتاب آخرين في المسرح الفرنسي - ارمان جاني . - مثلا في مسرحيته ( تقارير من كوكب سيار ) واذا كان الكتاب الالمان هم المؤسسون الفعليون للمسرح التسجيلي على حد تعبير الدكتور - خميس ، فان بيتر فايس يعتبر الان على الاقل الممثل البارز لهذا التيار في المسرح المعاصر . ولفهمه لا بد من العودة الى بيسكانور وبريخت .

(١) - د. عزيز سليمان . مجلة المسرح . العربية ٢١ .

(٢) مقدمة مسرحية (مارا - صاد) روايت المسرح العالمي عدد ٤٣ .

اصبح ( مواطنا عالميا ) على حد تعبيره ، فلا اصدقاء ، ولا معارف ، ولا وطن ! . ولعل هذا ما جعله يشعر بالارتباط الاقوى نحو العالم ككل من خلال تجربته الذاتية « انني اكتب كي اكتشف اني اُف ، لذا يجب ان اطرح شكوكي حتى استطيع الاختيار » .

بدأ فنانا تشكليا سرياليا ، ثم انجه الى صناعة الافلام القصيرة التي جاءت في بدايتها متأثرة بأسلوبه السريالي والتشكيلي ، ثم تحول الى انتاج الافلام التسجيلية ، ولعل أبرزها هو فيلم - السراب - (الذي صنعه فايس عام ١٩٥٨) (٤) وفيه تصور شخصية مأزومة كشخصية جوزيف ل في رواية المحاكمة - لكافكا - كما لاحظ الدكتور سرحان . وبدأ الفيلم بالبطل وهو يرقص ، ورفضه هذا ليس بسبب فرجه ولا بسبب حزنه كما عند زوربا في رواية كازند زاكي بل بسبب جوعه الشديد . ثم تعترض البطل حواجز رهيبه عليه ان يتخطاها لكنه يفضل ثم يسقط بمحاذاة احد الشوارع وبقرع عربة قمامة حيث يقوم احد الكناسيين بكنسه مع الفضلات . وواضح من خلال محتوى هذا الفلم ان فايس هنا يعرض (نحسسه) الوجداني امام عالم البرجوازية اللاعادل والارهابي ، كما يؤكد هذا الفلم ان اسلوب فايس التسجيلي في المسرح كان ميذورا في محاولاته السينمائية هذه .

طبعاً ليس اسلوبه التسجيلي الصرف المتبلور خاصة في مسرحيته « حديث عن فيتنام » بل محاولته هنا للتوصل الى التأثير في المشاهد من خلال عرض موضوع في مواقف متعارضة دائما وينتهي بمأساوية مطعمة بالكوميديا . اما تحوله المفاجيء من السينما الى المسرح فهو يبرره بقوله . « ان الفيلم ينقصه شيء واحد عظيم هو الاتصال الحسي بالجمهور » .

#### (( مارا - صاد )) (٥)

واسمها الكامل : «اضطهاد واغتيال جان بول مارا ، كما قدمته فرقة تمثيل مصححة شارنتون تحت اشراف السيد دي صاد» . وفي دراستي لها استميت الدكتور يسري خميس مترجمها وأبرز من قدم فايس في العربية ، استميتحه عذرا في ان ابدأ بنقطة مغالفة لما قدره عند تحليله لهذه المسرحية . فهو يقول :

«انها مسرحية خالية من الاحداث بمعناها التقليدي ، فكل الافعال نعرف منذ البداية» (ص ٢١ ، المصدر السابق) . ففي رأبي انها مسرحية احداث .. وفيها حاول فايس ان يكتب متمعا الخط الكلاسيكي ومطعما اياه بما توصل اليه المسرح الحديث من وسائل فنية .

ولعل النقطة التي عززت ذلك الرأي عند الدكتور خميس اكثر من غيرها هي شخصية النادي النشطة عند افتتاح المسرحية وتعرفه للجمهور بشخصياتها وبكل المهام المنحطة بهذه الشخصيات والافعال التي سوف تلعبها مع تحديد هذه الافعال بقضية اغتيال مارا صديق الشعب وأبرز قادة الثورة الفرنسية ١٧٨٩ عند منعطفها الشعبي . ان (الكشف) او (الفضيح) الذي مارسه هذا النادي عند فايس اوضحته مقدمات بسيطة مماثلة لشخصية النادي هذه في مسرحيات كلاسيكية اخرى ايضا .

ولعل هذه الملاحظة تنطبق بوضوح على مسرحية «هملت» لشكسبير . فبمجرد عودة الامير الدانمركي من جولة قصيرة في بداية المسرحية يجد كل الدلائل تشير الى ان عمه قد اغتال والده واغتصب العرش . وما يتبقى امام المشاهد بعد ذلك هو صراع هملت مع نفسه او بالأصح مع علاقات عائلية كانت سلمية الى وقت قريب وكان يحترمها ويخشها ، فاذا بها تنقلب الى العكس بسرعة مذهلة .. لم يتمكن بتكوينه الخاص

(٤) د . سمير سرحان . المسرح عدد ٤١ .

(٥) ((مارا - صاد)) ٩٦٤ ، ترجمة الدكتور يسري خميس، روائع المسرحيات العالية العدد - ٤٣ .

ان يلاحقها بانقلاب مماثل بل كان عليه ان يصطرح نفسيا اذا صبح التعبير مروراً بالتوتر اللازم للوقوف امام خصائص الحالة الجديدة . اما في «أوديب ملكا» لسوفوكليس (٦) ففي بداية المسرحية يستدعي اوديب العراف «تيريزياس» ليكشف له سبب اللعنة التي جلبت الوباء الفتاك لملكته طيبه فيرد عليه العراف : «انك من حيث لا تدري قد اتيت امرا مغزيا مع أحب الناس اليك ، وانك لا ترى في اي بلاء تخوض» . وما يتبقى بعد هذا صراع اوديب في سقطته بين نفسه وبين الآخرين المنتظرين لهذه السقطة .

ان الاحداث المتراكمة المتبدلة لم تمر فيها المسرحية المكتوبة الا في ادوار انحطاطها وتحولها الى ميلودراما تعتمد التهويل والاختلاق ، اما الكتابات التقنية - لا اعني المسرحية جيدة الصنع هنا - فهي تنطلق من موقف واحد ويقودها صراع شخصياتها عبر خطها العام والخاص .

وبصد مسرحية فايس هذه فان منطلق الحدث الاساسي هو الترتيب لاغتيال مارا حيث يتقدم الكاتب بعد ذلك لعرض الجساسة التي سادت ايام الثورة الفرنسية .. طبعة الشوار والاعداء .. طبيعة الماضي والحاضر . ان قضية الاغتيال هذه التي بدمها فايس ويؤخرها ثلاث مرات متواليات ، اشبه بقول لوزيتانيا الذي كان فايس يحركه في مواقف مختلفة في المسرحية ليبرز من خلاله بشاعة الاستعمار البرغالي ازاء مواقف الشعب الانغولي الاسمانية .

وان كان اغتيال مارا وغول لوزيتانيا يقفان على طرفي نقيض .. فالاول يبلور موقف الثورة في سقوطه .. اما الثاني فوجه استعماري ، ولا اعتقد ان احدا يستطيع فايس ان يخدعه بقوله على لسان كوليه . في افتتاحية الفصل الاول بأنه يقدم : «الساعة الاخيرة لجان بول مارا» ذلك انه يقدم بالاصح في خلفية وجوانب ومقدمة هذه «الساعة» واقع الثورة الفرنسية مختزلا بين شخصيتين مركبتين فنيا من شخصيات الثورة الحقيقية .. مع اهتمام بالشكل واسلوب العرض . فهن ناحية يعرض فايس مسرحيته هذه على انها مسرحية تمثل في مصححة شارنتون وعلى انها من تأليف المركز دي صاد احد نزلاء هذه المصححة .. وهو اذ يؤكد جو المصححة من خلال ملابس الشخصيات وحركاتها الهستيرية .. باعتبار ان غالبية النزلاء يعانون من انحرافات خلقية وعصبية ، يؤكد الى جانب ذلك على لسان كوليه ايضا بان هذه المسرحية من اجل تسليية الجمهور وتثقيف المرضى و«رجاؤنا ان نحظى باهتمامكم .. فالجميع يمثل بقدر امكانه» .

وبهذا يجمع فايس بين الابهام وفك الابهام .. مؤكدا هذا طيلة العرض مراوحا بين الابهام وابقاظه الجمهور ومنتهيا في آخر صفحة الى : «صدقنا انها ذهيلية نشاهدها بمعدة مرتبكة .. نقف امامها مذهولين وباركنا القسس» .

بل ان فايس يذهب الى ابعد من ذلك . اذ يظهر الشخصيات البارزة في المسرحية في بعض المواقف وهي ناسية لحوارها .. فيسارع النادي لتلقينها امام الجمهور .. وهو يفي بهذه (التوعية) بشرط بارز من شروط البريختية ، وان كنت قد احسست بان تخطيط فايس الدرامي كان محكما الى درجة عميقة بحيث ان القارئ او المشاهد لا بد وان ينسى نفسه باستمرار على الرغم من تكرار التحذير بانها مجرد تمثيلية ! .

واعتقد بان مرد هذا (الانسلاخ) الذي يسببه فايس لقارئ مسرحيته هذه هو العمق الكبير الذي رسم به كلا من مارا وصاد .

وقد يتبادر الى الذهن انه اذا كانت هاتان الشخصيتان جاهزتين في تلافيف تاريخ الثورة الفرنسية .. فما اهمية الجهد الذي بذله فايس في اعادة كتابتهما في عمل يعد من الاعمال الجريئة ؟ الواقع ان فايس قد انجز مهمتين وبنجاح تام ، فهو اولا اعاد صياغة هاتين

(٦) ترجمة الدكتور علي حافظ .



## انشودة غول لوزيتانيا (الغولا) (٧)

يقول بيتر فايس في النصف الثاني من مسرحيته هذه التي كتبها من اجل افريقيا الثائرة «المتفرون في الغرب لا يابهون كما يحدث لان لوزيتانيا تحمي املاكهم في انجولا ، فهم جميعا مثقفون وزملاء مخلصون في حلف الاطلنطي» .

اما فايس نفسه فلا يمكنه الا ان يابه وينشفل . ومن ثم يضع فنه وقواه ككاتب معاصر من اجل تصعيد الثورة ضد الامبريالية . لقد قالت سلطات سالازار بعد تقديم هذه المسرحية في استوكهولم عام ١٩٦٧ وبعد ان فشلت في منعها «انها لا تعكس اي احساس بالمسؤولية وانها عمل يستثير الفتيان» .

والحقيقة انها عمل يستثير الثورة . كما انه يفضح ويديسن وبشكل حاد الاخطبوط الاستعماري .

انشودة فايس هذه لا تقف عند انجولا وحدها . بل تمتد ضوءها الكاشف الى الشعوب الافريقية في روديسيا وموزمبيق وكاتانجا ، وبقيّة اطراف القارة السوداء . ولو سألنا سؤالاً من هذا النوع : «هل يمكن لكاتب ان يتناول قضية الحياة والثورة في افريقيا بهذا العمق والشمول والاثارة كما فعل فايس ؟» فقد نؤيد الاجابة استحالة اية محاولة خارج منهج فايس في المسرح التسجيلي ، ذلك ان اية سيرة ذاتية لفرد او لعائلة او لمجموعة افارقة او بيض ومهما كانت كثافتها لن تنجح الا في الفضح المحدود لقليل من زعانف هذا الاخطبوط الخداع .

بينما نجد فايس قد عراه حتى العظام ، بل وقد ذك بعض هذه العظام واطلق صريها ايضا !.

ومادة فايس التي اعتمدها هنا هي اطمان من ادعاءات البرتغال الاستعمارية وعشرات من عملاتها ، مندوبيها وجنودها . . . مبعوثين اوربيين . . . اصحاب رساميل وشركات . . . سماسرة وقساوسة ومغامرين كل هؤلاء مما صهم ويصهم الغرب الاستعماري في بلاد الاصديادين المسالين . . . اما الافارقة فقد افاض في عرضهم وفي عرض طبيعة حياة كل يوم لكل افريقي وافريقية . . . ضيادون وخدمات . . . فارون من الخدمة القسرية . . . اطفال تعصف بهم الحمى . . . وامهات يعملن اربع عشرة ساعة باجر لا يسد الرق . . . بيسوت من القش والطين . . . ذباب واحباب مفترقون . . . وعمال مضربون في مناجم الحديد والماس . ثم منتصف آذار عام ١٩٦١ انبثاق حرب التحرير في انغولا !.

الشكل هو حياة كل يوم بتنوعها في افريقيا ، بكل غرابيتها وبتطوراتها وتنافضاتها ، فمن خلال سبع شخصيات فقط يعرض فايس هذا الكون الافريقي المضطرب والمعدب والمقاتل .

يشير فايس ، وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة للذين لم يالفوا هذا النوع من المسرح الذي يشبه تغير امواج البحر المضطرب في تبدل حركته واناسه ، يشير الى ان كل شخصية لا تمثل نمطاً فحسب ، بل هي على استعداد ان تنتقل فورا وباستخدام (الكسموار) بسيط من النقيض الى النقيض . ففي آن واحد قد تكون الشخصية جادة ثم هائلة . . . وقورة وسخيفة ، ضاحكة وبكية ، تفني بشكل رقيق . . . او تزق بصراخ . . . ليست هنا حدود للشخصية . . . ولا للحدث . . . لا للزمان ولا المكان . ان هذا (الكلم) الهائل في المحتوى (مكانا وزمانا واحداً) يقابله (كيف) هائل ايضا ومتنوع في اسلوب العرض ، فالشخصيات ترقص وتفني وتمثل بانتوميم ، تمثل وتحطم التمثيل ، تلقي حوارها فرادى وجماعات ، تتجادل وتتضارب ، وايضا ليست هنا

(٧) ترجمة الدكتور يسري خميس ، «الاداب» كانون الاول ١٩٦٧ ، اخرجها حميد حساني لفرقة المسرح الحر علي المسرح القومي في بغداد ١٩٧٠ .

الشخصيتين بكثير من الوضوح والتحديد . . بحيث امكنا ان نرى من خلال كل منهما الموقف الواضح والتطور المحدد . . لمفكرين حاول كل منهما ان يغطي احداث الثورة . . وثانيا انه قد جمع بينهما - بين النقيضين - فانتج نتاجا جديدا . . ليس هو صاد ولا مارا . . بل هو - هما معا - وهي تركيبة متوفرة تاريخيا . . وان كنا لا نلاحظ الا جانباً واحداً منها فقط . . وهي تركيبة تعاني منها بخاصة قيادات الثورات الوطنية حتى اليوم . .

اما اذا نظرنا لهما كيان واحد . . باعتبار انهما يشكلان شخصية واحدة هي ليست بالضرورة متناقضة . . ولكنها شخصية موقوتة - بزمنها . . وبانحدارها الطبقي . . وبظروفها الكفاحية ايضا . . فان العمل المسرحي قد خلق من الصراع بينهما عرضاً درامياً شيقاً يضاهي اكبر الكلاسيكيات المعروفة . .

ويؤكد فايس هذا المزج من خلال بلورة الفكر المتقدم الثوري عند مارا . . الى جانب الفكر الاصلاحي عند صاد . . الراغب في التغيير والخائف من نتائجه . . وتأكيداً لذلك فان فايس قد استبعد نهائياً اية شخصية ملكية او اقطاعية . . فهو يدرك بوضوح ان الجدل قد انتهى مع امثال هؤلاء . . ولكنه ما زال مستمراً مع امثال صاد . . وحتى مع امثال مارا الذين يخفون في دواخلهم على الرغم منهم - لان اغلبهم قد كلفهم ذلك وجودهم - انفساً من صاد المتهيب المتخاذل .

ولا مجال للاستغراب حول الخبير الكبير الذي افردته فايس لراء صاد الهروبية مع عدم سخريته منها ولو لمرة واحدة . . او تشويهها . . ولكن الصحيح ايضا ان فاس كان ييلور على الجانب الاخر مواقف مارا . . وقضايا الثورة حول انسانها .

واحسب ايضا ان البناء الكلاسيكي الذي اختاره فايس هنا . . كان يحتم عليه موازنة الكفتين او على الاقل تقربهما من بعضهما . . فاروح الدرامي لا يتضح وتزداد فاعليته من سلب وايجاب بل من ايجاب وايجاب ايضا . . اي من قوة وقوة اخرى مضادة . . هكذا في جميع الكلاسيكيات ، لكن فايس يتوقف اخيراً الى جانب مارا :

صاد : حياتي هي الخيال ، الثورة لم تعد تهمني . .

مارا : الافكار القلقة لا تكفي لتعظيم جدار . .

وهناك قضايا اخرى حيوية افضل ان ارجىء الكلام عنها الى حين آخر من هذا المقال . .

وتبقى قضية الشكل في هذه المسرحية . . والتي قال عنها الدكتور خميس «انه يبدو واضحاً في هذا البناء الجريء الضخم المعقد الذي حفلت به المسرحية . . وفي هذا الحشد من الامكانيات : اغنيات الكورس ، الحوار الشعري ، المسرح داخل المسرح ، البانتوميم ، الرقص ، تنوع المشاهد ، تناقض الشخصيات » .

واذا كان فايس غير مجدد في هذا الجمع - فانه يعتبر مجدداً بحق في استخدامه - للديكوباج - في لم وبتر الاحداث واعادة عرضها . . بعد فترات زمنية موقوتة . . مما يضفي على العرض حيوية ونابراً ، يضاف الى ذلك التقاط الشخصيات من الحشد الثوري مما يتلاءم مع منهجه التسجيلي الذي لم يتبلور بشكل كاف بسبب الكثافة في رسم الشخصيات . . اما الجوقة الموسيقية هنا فهي اشبه بالجوقفة اليونانية - التي تؤكد بعض البحوث بانها كانت تلازم العرض في عزفها . .

ويؤكد فايس هنا التزامه لغة الشعر والتي سوف تتبلور حدة وبساطة في رحلتيه القادمتين في انغولا وفيتنام . . وهذه اللغة الخاطفة الحادة . . المقطعة المقاطع . . توفر له التركيز . . وتحمل شحنات وجدانية وفكرية لا يفلح الفكر في نقلها من وإلى الشخصية في لحظة درامية محددة .

# الهرب إلى الحيدرا

اعيدني بكل الحب للانسان ..  
وروني بدفء هزيمة الرغبة

تعالى .. لم يعد يرضى بنا الليل  
لانا قبل ان نعرف دنيا الحب  
كنا نعشق الاحزان

\*\*\*

اعيدني بصرخة برعم أبيض  
يخاف الجوع

بدمعه عائد للشوق ودع صبره المفجوع ..  
اعيدني فلست احس غير الحب ...

يدفعني لكي احيا

غربا في مدى المنفى ..

نفوس بقلبي الغربة ..

لتهرب تحت اقدامي المسافات

وتأخذني .. وتصلبني - الى الماضي - الحكايات

\*\*\*

اعيدني .. وقولي كيف تكبر زهرة في الليل

وكيف يموت قنديل على شفة الصباح الطفل ..

خذي الي .. وهاتي للذي يأتي سواد العين

فاني هارب من عمري المهزوم للميدان

لعل هناك عند الموت .. اعرف وجهي الانسان

عادل اديب آغا

حلب

اصولا معينة مما تعارف عليه اتباعو الكلاسيكية .

في لحظة معينة يقدم (الفعل) من خلال نداء ، او بيان او نقاش بواسطة زائر او صياد ، او عن حياة الخادمة (آنا) الحامل في الشهر السادس .. والتي ترقد في غرفة السجن الرطبة لانها ارادت انقاذ طفلها الموهوم .. وهي تحلم خلف قضبان السجن بالعودة الى منزلها الطيني في (نيوفايسيو) حيث الحاصرة الوحيدة والجودل المفتى بالذباب .

او من خلال مصير اهالي (كاميندا) الذين التمسوا من السلطات اقامة مدرسة لاطفالهم بجهودهم الخاصة فعمدت هذه السلطات الى استدعائهم ليلا ثم حملتهم في طائرة القت بهم في البحر فكشف الجزر عن بقايا سيقانهم واذرعهم في حين تنتظر زوجاتهم امام سجن كاميندا «نحن نساء كاميندا نقف امام السجن نحمل ملابس ازواجنا» !.

الان نقرا هذه التقابلات التي قربتها من بعضها بجهد بسيط : «جئت من الغابات اقطع الاخشاب ... الغابات ليست لنا . ماس لشركة الماس الانجلو اميركية (٢٤) الف رجل مسخرون للعمل فى المناجم» . «جئت الى الحقول كي اربي الماشية .. الحقول ليست لنا .. بترو ل شركة شل الهولندية . جئت الى الجبال كي اصطاد الحيوانات .. الجبال ليست لنا .. حديد لشركة كروب ، ه الف رجل مسخرون فى المناجم .. جئت الى المدن كي ابني لي منزلا . الموت ليس لنا . بن لشركة انجولا الزراعية .. ه الف امرأة وطفل مسخرون للعمل بهزارعها» . «ايها الفلاحون . يا عمال السخرة ، ايها المساجين ذهبكم معلق حول رقبة اوربا ، بحديدكم تتسلح اوربا الان ضدكم» . وكاي شعب قائل وتفرق وخضع للتذويب ، هب الافارقة من جديد في جبهة تحرر انقولا .

ولا ينسى فايس طاغية البرفانغ سالازار ، فهو يطلق لسانه الطويل هنا من خلال شكل مشوه صنعه الكاتب من حديد الخسرة والخرق البالية رمز به للطاغية الذي يخاطب ضباطه بفطرسية : «ايها السادة الضباط ، لقد ناديتكم الى بعثه يجب ان تمحوا من ذاكرتنا كلمة الرحمة ! اقتلوه ! ضعوا الرؤوس على قوازيق» .

على اثر هذا ثاني من القاعدة الامريكية في جزر (الازور) هديا يصحبها طيارو لوزيتانيا نارا من سماء انجولا على الشعب الصاعد . ويهيى فايس عرضه هذا الصاحب الثائر الواعي بتوجيه الطعنات والضربات الى رمز الفول سالازار الذي يتهاوى بصخب : «اضربوا هذا الرجل الميت حتى لا يعود للظهور بيننا مرة اخرى ، انه قد مات لكن اتباعه ما زالوا دائما بيننا » . ومن اجل هذا تجمع الكيرون في المدن والغابات والجبال يجهبزون اسلحتهم كي تستمر الثورة .

## ((حديث عن فييتنام)) (٨)

يقول بيتر فايس في الملاحظات على هذا العمل المسرحي الفريد : «اننا نحاول ان نعرض تسلسل الاوضاع الاجتماعية وعلاماتها المميزة الاساسية وناقضاتها بطريقة توضح النزاع الحالي» . ومن اجل هذه النقطة الدقيقة -نوضح النزاع الحالي- دخل فايس في تفاصيل «خمسة وعشرين فرنا من الاضطهاد ومقاومة الاضطهاد ومعسادة الاضطهاد» على حد تعبير المترجم .

والحقيقة ان اي دارس لهذه الوثيقة الحية والمكثفة عن حياة عشرات الاجيال من الشعب الفيتنامي لا بد وان يدعشه هذا الوعي العظيم الذي تمكن منه الكاتب منذ اول كلمة بداها الى آخر نشيد انهى به المسرحية . ففي خلال عشرات التصريحات وعشرات اللوحات الذكية، لم يغفل الكاتب ولا لحظة واحدة عن هدفه وهو انه ينتقي ويكشف لتوضيح -النزاع الحالي- وهكذا جاءت كل كلمة وكل حادثة لتصب في هذا التيار المتقدم بشكل هادر نحو آخر جملة يشبها فايس فى

(٨) ترجمة ابراهيم وطفي ، دمشق ١٩٧٠ ، مطابع وزارة الثقافة.

- التمهة على الصفحة ٧٩ -

# رسالة الى سيف بن ذي يزن

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا  
ونصف ألف ، من اعوامنا العجنا  
وانت مشرد  
وبلادنا تدعوك واسيفا

استجدي لها في الغربة الامطار  
اتحرث في الفضاء تعاتب الانهار والاقدار  
وتسفع تحت كل سحابة من عينيك الاشعار

على ابواب قيصر تذبج الايام والاعوام  
تسكب ماء وجهك تعلق الاعتاب والاقدام  
وفي ساحات كسرى تلفظ العمرا  
وتشيع زهوه شعرا  
فما نبضت بقيصر رعشة الانسان او كسرى  
ولم تنهض قضيتنا  
وما زال الظلام هنا

«وابرهة» يسوق قوافل الاحرار  
ويصنع من جماجمنا  
كنيسة ربه القهار

صنعنا منك يا انساننا المصلوب في الآفاق  
حديث الشوق والاشواق  
حفرنا رسمك المشتوق في الاعماق  
وفي افواهنا ما زلت اسطوره  
وفي تاريخنا تتكرر الصورة  
وعبر شواطئ «العربي» و«الاحمر»

تظل جموعنا تسهر  
وترقب عودة للثائر الأسمر  
نعدّ له تهانينا

نسوق له اضاحينا  
ولكن الزمان يسير  
وعالمنا يطير ، يطير  
وانت هناك لم ترجع  
ولا عادت من المنفى  
كتائب « قيلنا تبع »  
لقد هرمت معابدنا  
ووجه الشمس لم يطلع

ونحن على مشارقها  
عراة ، نشتكى ، نركع  
فلا سمعت ، ولا انت الذي تسمع  
.....

تعال ،  
تعال ،  
وحذك لا تخف ندلا  
فان الشعب ، شعبك لم يعد طفلا  
لقد شب الصغار  
وصار كل مقمط كهلا  
ومات الفيل  
وانتصرت ابابيل  
وابرهة يناور وهو مأكول  
تعال ،  
تعال ،  
قد ناداك ايلول

انتظر المساعدة الكريمة يا بن ذي يزن  
سنرفض اي حل سوف يأتينا مع السفن  
سيرفض شامخا وطني  
وان لم يصنع الشعب المكبل بالدجى فجرا  
ولم يحفر لمقتضيه تحت قصورهم قبرا  
فلا نبضت له ذكرى  
ولا شهدت له ايامنا نصرا

ملأت سهولنا وجبالنا نثرا واشعارا  
فماذا انبتت ؟  
شوكا وصبارا  
اغانيك الحزينة لم تعد نارا  
لقد خمدت ، تكاد على المدى تخفى  
فحطم حائط المفضى  
وجئنا فارسا متوهجا ، سيفا  
نثور به  
نصول به  
لعل بلادنا من ليلها تشفى

عبد العزيز المقالح

صنعاء

# الجزء ٥ بقلم عبداللّه عبدالرزاق

نظرت اليه مرة أخرى وهزت رأسها ونفخت في الهواء بحدّة :  
«أنتك متعب . هذا كل ما في الامر . دعنا نتوقف قليلا» .  
انزلق رأسه على زندها المستريح على رقبته وصاح بخشونة :  
«يجب ان نصل ...»

وامتدت فترة صمت طويلة بينهما ، وابتدأت الأشياء تنفتحت من حولهما ، ولم يعد نمة امامهما سوى رفعة واسعة فيها السكون والتزوي والبحث .  
محاولة ان تتخطى متاعب العالم لتظل من هناك على طراوة الماضي . كانت المحاولة بجيء دونما عناء ، سهلة طيبة ، وحين انثقب آخر جدار فسد فصلها عن العالم نهياً لها ان ترى نفسها في زرقة ماء النهر تحبها مشبوهة كظل يركض . كانت ترى نفسها في السماء المكشوفة بالشواظ فوقها بقوطها البيضاء يطير بشعرها الاشيب في شبه فوس معلق في الريح ، وبشوبها الفمضا اذ ينتفخ بالهواء المبلل بالزرقة والوهج .  
وثمة جنون مشبق ينهش قدميهما . بسعار متواطء ليعبر بها .. الماء والسماء ويدخل معها من ثم عالها السحري المظور . حيث الشمس يفيق في الذاكرة لتحط في فناء البيت دونما كلل . والفرح النزق الذي لا يفتأ يقفز كل حين بمكر وخباثة وهي تطارده طلقة متوئبة .  
تمسكه بضحكة متفجرة ، وتدعه بفيظ فيه الطراوة ونعومة الكذب والرضوخ . وزوجها اذ يتعامل مع السعادة بكبرياء مصطنع يفتح في وجهه شرخاً عريضاً ، تطل هي عليه . فتفتضح بضحكة نهيم من بين اصابعها المشدودة الى فمها . فيتضائل امامها ، ويجيء اليها ، مسافراً مكشوفاً .. وينام في زندها طفلاً كبيراً .

كانت الذكريات ترحل اليها من صجر المصمت ومن غموض الانفهم معنى الهجرة . كانت الذكريات تنتفض مبتلة بالشوق والحنو وهي تفتح فوس السماء المنطبق في أضيق بقعة على النهر حيث تتعري الأشياء هناك ، لتسقط في الذاكرة بهجات العالم السحري المظور .

« هل تعلم انسي حزينه جدا ؟ »

رفع رأسه . سألها وهو يجهد في البحث عن وجهها حيث كان لا يزال يرحل خلال القوس المنفتح عبر انغلاقه على نقطة سوداء بعيدة :  
« لماذا ؟ »

نهدت ، ومزّت اصابعها بين يافة فميصه المروق .

« لاني بعث بقرني الوحيدة . ! »

« ها .. !! ... »

ولم يستطع ان يضيف . ابتسم بعدها بمرارة وواصلت العجوز

تخطيا جدار الجنود الذي كان يفلق فوهة الجسر ، وابتدأ في حركة لا تخلو من توتر وحذر يعبران الجسر نحو الضفة الاخرى . كانت الظهيرة الساجية تنفخ في الأشياء التي تحيطها فتتزلق متعشيرة لاهثة ، وكان الزمن يبدو وكأنه فقد السيطرة على حدوده الدقيقة فقد ظل متصلباً ومعلقاً في شمس ساخنة ، حتى خيل اليهما ان كل شيء قد اعتراه التصلب والجمود ، بينما بقيت الحركة التي تتدحرج اقدامهما اشبه بترنج متعب مقتول الصوت ، لا يكاد يتجاوز همهمة خافتة فيها الخوف والتعب ونقل التحرك . وفي التواء لهما انهما ينسلخان من الضجيج الذي كان يفلقه الجنود كحمايتين مرتسا بدفق مستفز نحو رفعة آمنة حين نشر غراب مجنون جناحيه في ربح سوداء تغلف رفعة السماء امامهما . كانت هواجسهما غب عمليسة التخطي تتثال في اعماقهما لتفسحا لنفسيهما مكانا حيث ينظمر هناك شيئاً فشيئاً كهبوط وائق في اعماق الماء . وثمة نشوة عميمة بجسيء اليهما لتحط عبر انظار هواجسهما ، نشوة الهجرة الفامضة في هوس الأشياء من حواليهما ، نشوة تواجد الحرية في عالم صغير لا يتجاوز غيرهما من حيث ينفلق العالم الكبير برعيه وجنونه ، كانت الحرية بالنسبة اليهما فعلا اختياريا لا يعرف الضرورة والحاجة والفسر ، وانما هو مخاض الرضا والبهجة والكشف عبر هذا الغموض الذي يلف تصورهما .

«ها نحن نبدأ ..»

نظرت العجوز وهي يطأطئ رأسها برقة الى زوجها تحتها . راته يهز رأسه بانحناء سريعة . لحظت على رقبته خيطاً من العرق ينساب من ثنايا شعره الاشيب بغزارة . سحبته ذيل فوطتها البيضاء ومسحت عرقه ، وابتسمت بطفولة :

«أنتك تمرق يا عزبزي ..»

رفع رأسه جهة كفها المسحوبة عن رقبته ونقط على شفتيه شبه ابتسامية :

«كما ترين . لسنا في نزهة ..»

زمت شفتيها . وضربت بساقها صدره برقة :

«لا تكدرني . ماذا تسميها اذن ؟ ..»

توقف ، وصلب قامته المنحنية بثقلها ، فتسنى لها ان تسمع بوضوح مخطوف طقطقة عظام ظهره . فتح فمه بعصبية :

« هم .. هم ... »

وعاد الى اغلاقه في هدوء ، دافعا خطواته بتباطؤ وثقل .

قولها :

« اجل . كان ينبغي الا ابيعها .. »

وكزها بكوعه . وكثر بشراسة .

« اسكتي . أمجنونة أنت ؟ .. »

« لم ؟ .. »

« نسين ابنك ولا نسألين الا عن البقرة . كم أنت غبية .. ! »

تهتدت مرة أخرى ، وقالت في هدوء :

« انه في حفظ الله . ولكن البقرة .. انك تعلم .. »

انفلتت منه ضحكة قصيرة . واطبق فمه بقساوة وصر من اسنانه

« عجوز مخرفة .. »

« لماذا .. ؟ »

ضحك ثانية ، نظرت اليه ثم هزت رأسها وانفجرت تضحك . هدا .

مسحت العجوز على صدرها وغمغمت ثم أدارت رأسها تمسح بعينيها

كل ناحية من حولها وما عتمت ان سكنت .

« اني اذكرك بيتنا .. »

« تلك مشيئته .. »

« حزينه لان كل شيء بقي في مكانه .. »

« سيعوض الله لنا خيرا .. »

« او تظن .. ؟ »

« أرض الله واسعة . والرحمة في كل مكان » .

سكنت . استرق العجوز منها نظرة حذرة الغاها مقمضة العينين

بشكل يوحي بانها نائمة . شعبر بها تتحرك ببطء ثم عادت الى

سكونها .

« ألسنت نادما .. ؟ »

« ماذا »

« ألسنت نادما .. ؟ »

« لم .. ؟ »

« لانا تركنا البيت .. »

لوح لها بقبضته بمنف :

« ألم تتفق قبل ان نصل الجسر على ان لا نتكلم عن مثل هذه

الاشياء .. لم يحدث هذا .. هه .. ؟ »

امسكت بقبضته الملوحة ، فترنحت من جانب .

« بلى .. ولكن .. »

« سحب يده بقوة ، فاعتذلت على كتفيه .

« اسكتي اذن ، وانظري الى السماء فقط . »

« وهج الشمس يتعب عيني » .

« انظري الى الافق »

طأطأت رأسها وقالت في هدوء .

« انه مفلق . بحثت عن الزرقعة الوحيدة فيه . ولكنها صغيرة . صغيرة كنقطة سوداء .

نشر يده امامها فتسنجت اصابعه وبحركت حتى هوت فريبا منها:

« انظري الى النهر اذن .. »

« انه يذكرني . وانا لا اريد ذلك .. »

« انظري الى الذين يعبرون الجسر مثلنا .. »

« ليسوا مثلنا ... »

طعن بقبضتيه الريح وقال بضجر حاد :

« اصمتي اذن .. »

فتحت ذراعيها فنارجت على كتفيه وقالت باستسلام :

« اني أحاول ذلك .. »

حين تتاكل رقعة الظهيرة . تأتي الاشياء المسحوبة من وراء الشمس الجانحة نحو الغروب ، الا ان تمارس فعلها الابدي فهي النفس . التعب الذي يبدأ منذ الفجر يترزع عن جلده فشوره الصلبة مع نكهة الليل المتخلقة من رحيل الشمس حيث تنفتح في النفس المرهقة ولادة الراحة مع انكسار حدة الحرارة في النهارات الفائقة .

الامل الذي يستيقظ بعدئذ أمل كثيف يتدفق من مجاري العرق والتشقق واللهثات . ويصبح الانتظار غفوة طرية مشبي على ثقل الاجفان ، حتى يكتمل ما نقص من اليوم ، حتى تلتحم الاجزاء المبشرة في خاصرة الحياة .

ود العجوز لو ان فترة الصمت تطول اكثر ليتها له حتى يتأمل طي لحظة نهب من الوعود الشيء الكثير بلا مهادنة او مساومة ، بيدانه سرعان ما انتبه على نفسه حين شعبر بيدي عجوزه تنامان بدعة على كتفيه ، حينئذ ايقن انه مدان بشكل مقصوح .. يتعامل مع ما ينهي عنه ويعود من حيث يهرب . عند ذاك وفي تو اللحظة التي نهشت بفعل الحقيقة ، ود لو يحنج متشبها بالنهار الذي قبض عليه كصك براءة وحيد .. لكنه وهو في داخل عذاب نفسه وامام اسوار حيرته .. تراجع يقلقه الدهول ماسكا عليه كل شيء .

تحسس سافي زوجته على صدره . ضمهما اليه بحنو .. وابتدا مرة اخرى يبحث عن الطريق الضيق وسط الجسر .. مهجورا من كل شيء الا من امل الوصول . وكان هذا كافيا لان يتخطى بؤسه نحو المطهر .. حيث الامل والانتظار وشيء اسمه الحب .

سمعها تنشأ بقوة وما عتمت ان اغلقت فمها بشدة على محاولة

تثاؤب اخرى . ثم سعلت بحدة وقالت :

« ياه .. لان فقط وصلنا منتصف الجسر .. ؟ »

« انك تعرفين اننا كنا نتوقف حين نثرن .. »

« ولكنك قلت ان المسافة قصيرة .. »

« سنصل فريبا .. »

نتحنحت ببطء ثم قالت بحذر وهي نحدجه بنظرة غامضة مبن

اسفل عينيها :

« هل تعلم اني اقدر جيدا ما سينتظرننا .. ؟ »

« عدت مرة اخرى لمثل هذا الكلام .. ؟ »

« ماذا افعل .. ؟ .. اني ضجرة .. حدنني انت بدلا من بخلك

في الكلام .. »

« عن اي شيء .. ؟ »

« كل شيء .. »

« مثلا .. ؟ »

استراحت عيناها في زاوية مخبوءة في الافق البعيد . وفالت وكأنها تعلم :

« حدنني .. كيف رأيتني اول مرة .. الست ترى ان وراء مثل

هذا الحديث متعة طيبة .. هه .. ماذا نقول .. ؟ »

« دعيني اذكرك قليلا .. »

زفر في الهواء الراكد امامه ، وحرك رقبته وباعد سافياها عن صدره قليلا ، فشعبر برأسها الصغير ينكفئ فريبا من رأسه وأنفاسها الواطئة تحف جانب وجهه .

« كنت آنذاك في العشرين .. لم تخني الذاكرة .. »

« وكنت انسا في الخامسة عشرة .. اني اذكرك جيدا .. »

« تكلمي أنت اذن بدلا مني .. »

« اني منصتة .. ! »

« لم يحدث لي مطلقا ان دخلت ارضكم . كنت اخاف من ابيك

لك عن حيانه كل شيء لا بهذا الشكل السيء الذي تحدثني به...  
 غالبت شهقة حاولت ان تفلت منها عنوة...  
 « انك .. انك .. تنسي مثلا كيف ولدته وحدي على صفة جنول  
 .... يا ه .. كم كنت قوية .. !.. وكيف كان ابوك يلاميه مرة  
 فافرج قثينة اللبن في حضنه .. »

« من المؤكد يا عزيزتي . انك تحفظين اشياء طيبة كثيرة . كنت  
 قد نسيتها .. »

« ارو لي كيف نركنا محمود .. »

« دعينا من هذا الكلام . لا اعرف ما الذي يدعوك الى الالاح  
 عليه .. كان ينبغي الا نتحدث بهذا الشكل .. فنحن نتعذب بقسوة  
 وبصمت ايضا .. »  
 « ماذا نفعل اذن ؟ »

« لنصمت ، لم تبق الا خطوات ونصل . نحن الان في النهاية .  
 ثمة جنود يحرسون الطرف الاخر من الجسر . جنسود متعبون .  
 يدققون في الوجوه والايدي بسهارة مرهقة تم يدفعون بالعابرين  
 الى الضفة جنبا لجنب مع اكداش من الناس . عملهم اشبه بلعبة  
 مملوءة جامدة . لا يتعاملون الا بالصمت والقفمات وانكسار النظر .  
 كانت اقرب مسافة من المعجوزين الى صف الجنسود لا تتجاوز  
 الذراعين . بيد ان خطوات المعجوز وصلت حدا لم تستطع بعده ان  
 تتحرك ، فقد ظل يترنح من كل جانب ، لا يثبت قدميه في مكان الا  
 وانزلقتسا به الى الوراء او الى الجانبين . ولا نني عجوزه نضع على  
 وجهها ابتسامة شاحبة وقد احنحت راسها اقرب الى كتفيه . في البدء  
 حاولت ان تتكلم . ثمة شيء ينتابها ليرغمها على الحديث . نظرت الى  
 رفعة السماء القريبة منها . كانت زرقاء وقد سحبت الشمس شعاعها  
 بعيدا نحو الافق ، وامتد تحتها النهر مشوها بشكل لم تره من  
 قبل ، فماؤه استحال هنا طينيا مسودا مملؤا بالطحالب والنفايات  
 وقد اعتنق جنب الجرف نهاية الجسر الذي تحطم اكثره وانغرست  
 بقايا عظامه في الطين والماء الذي يزفر في فجوات الطين  
 والصخور المطحلبة . وكانت قاعدة الجسر مركومة بصفائح متهترئة من  
 خشب عتيق يصر نحت وقع الاقدام ويكشف عن نهاية الماء المعفر  
 بالطين اكثر مما يستتر .

دست يدها في شق ثوب زوجها وقالت بذمول :  
 « ما هذا ؟ »

وقف بها فتهاك معتمدا على سور الجسر ، وعيناه تتدحرجان  
 على ضبابية شائمة .

« انها الجرب يا عزيزتي .. »

« ولكن كيف سنعبّر ؟ »

« كما يعبر غيرنا .. »

احكمت شد فوطتها على وجهها ورفبتها وقالت بصعف :

« كم انت متعب . كنت اود لو انني استطيع .. استطيع .. »

« لا عليك .. لقد وصلنا .. »

سحبت وجهه المعروق اليها ونمة ابتسامة نجية الى شفثيها  
 بهدوء :

« هل تحفظ شيئا ؟ »

« .. ماذا ؟ »

« أغنية .. »

« ليس هذا وقتها .. »

« أرجوك .. »

« ولكنك تعرفين اني لم أغن في يوم من الايام .. تم ما الذي

الخدوش التي احدثتها الاشواك في يدي وآثار الجروح والرض  
 من فعل الاحجار التي رميت عليّ ظلت توجعني حتى وأنا في العشرين .  
 فكلمنا سمعت اسم الحاج مصطفى تذكرت شارببيه الضخمين الغاضبة  
 على الصغار الذي يحتالون على الارض فيسرقون حبات البرنقال او  
 التين المعجون بالوحل والشوك قرب الساقية البعيدة داخل  
 البستان . غير ان ابي طلب مني يوما ان اذهب لمقابلة ابيك في  
 عمل لا اذكره بساعتها حاولت ان اكون شخصا آخر . فانا اعرف  
 انك كنت هناك مفروسة في العشب كشجرة ورد غضة . تنامين  
 بين الخضرة والماء والزرق والانتظار . رأيتك قبل ان ارى اباك .  
 احتلت على طريقة ما ، فرايتك في الظل . شعرك مرمي في الاوراق  
 الخضر ووجهك يفادر الشمس ليطل ذائبا في الخضرة والماء والزرق  
 والانتظار .. رشفتك ببضع كلمات ملثثة ففر منك كل شيء .. كل  
 شيء .. الخضرة والماء والزرق .. وبقي الانتظار . وجئت اليك  
 كالاعمى انمثر بالهجل والخوف والاحتراس . لا اذكر ماذا قلت لك او  
 ماذا قلت لي . اذكر فقط ان طيرا شاردا حط على شجرة توت قريبة  
 منا . نشر اغنيته على عجل ثم نشر جناحيه وطار . وفي اليوم التالي  
 كنت انسلق النافذة لارى ابي يجلس قرب ابيك ، وكنت مشدودا  
 لشارببيه الضخمين واحصي الدقائق ، وابحث عن بقيا امل في وجهك  
 البقارب . وحين سمعت ضحكهما ينصك في ارجاء المكان ، سقطت  
 من موقعي وتدحرجت على الارض ، وقد انسلخت مني صرخة ناوه  
 مكتومة . سمعت بعدها صدادها يمتزج بصدى صوت ابيك وهو  
 يصيح : « من هناك .. من هناك .. » ثم يهمس الى ابي بصوت  
 ضاحك « اللصوص الصغار يمارسون فعلتهم القذرة .. » وانطلقت  
 كاللص فعلا .. اعبر كل شيء .. وافظ كل شيء .. لاشهد كل  
 شيء .. وبعد اسبوع ، كنت احملك لارضنا ، وكان ابوك يرشح شارببيه  
 الضخمين ويقول بنبرة مفتسلة بالدهشة :

« هو انت اذن .. ايها اللص الكبير .. !! »

ارفف سمعه لزوجته ، نفقت عن صدرها نهدة متأخرة  
 وقالت بصوت واهن :

« وبعد ؟ »

« وما نحن الان على الجسر .. احملك على كتفي نحو الضفة  
 الاخرى .

انغرست اصابعها في كتفه وقالت بنبرة مهزوزة :

« ومحمود ؟ »

نظر اليها قليلا . ثم مضى يتحدث بسرعة دون توقف كأنه كان  
 يخشى ان يتابعه .

« كان ذلك في عام الحرب . من الخوف والدم والتشرد ولد  
 محمود . في عينيهِ الكبيرتين خضرة العشب وفي شعره الاسود ليل  
 قريتنا الخائف وفي شفثيه حمرة الدم الذي سال تحت اعيننا ..  
 « انك تسرع يا عزيزي ... »

توقف . ثم رنح كلماته في هدوء :

« اجل . نلك كانت اياما صعبة . فاسينا منها الشيء الكثير  
 من اجل ان يظل محمود . فحين كانت تهب رياح الخوف وسط  
 السكينة الموهومة كنت تلصقني على نديك بقوة . فينزلق شالعليه  
 ولا يصود ثمة سوى صدرك وذراعيك المضمومتين عليه . وكنت  
 اسمعك في الخوف بصلين وقد نشرت نديك الى السماء قائلة :  
 « رباه .. ابقه كما اعطيتني اياه .. »

ندّ عنها صوت اشبه بالتهجد ، وما لبثت ان قالت بوثوق حار:  
 « لسبت اهلا لرواية مثل هذا الماضي .. اوه .. كم احفظ  
 في ذاكرتي منه اشياء . اني اُحدّ منك ذاكرة . واستطيع ان اروي



يدفعنا الى مثل هذا الهراء .. وسط هؤلاء الناس ..»

« أريد أن .. أريد أن أنسى ..»

« تسنين ماذا ؟ »

« كل هذه الآلام .. كل هذا الشقاء ..»

« اصبري يا عزيزتي ..»

« سأؤديها وحدي ..»

« اذن بصمت وبسرعة .. يكفي العابرين ما هم فيه .. »  
تشاءت .. ثم دعت عينيها بساعدها ، وابتمت في وجه طفل  
متشبث بتلابيب امه . نظر الطفل اليها مذهولا ، وهي توسع من  
ابتسامتها . ثم اسرع في خطواته سابقا امه كالخائف . هممت  
المجوز في بطنه ثم بدأت تفني بنبذة خفيفة مقفمة . بينما ظل  
زوجها يختلس النظرات من الوجوه التي تطالعه . تهدج صوته .  
ثم سعلت . وصدر منها ما يشبه النشيج . وسكنت فجأة . نظر  
اليها . الفاها مسلبة الجفون وقد تارجحت يداها في الهواء . حركة  
كفيه ، فسر بها تتململ فوقه . تشاءت مرة أخرى وقالت فلى  
هلهو عاصف :

« قف .. »

كان صوتها غريبا حتى خيل للمجوز انه لم يصدر منها ، فراح  
يتفرس في الوجوه بحيرة . نادت عليه مرة أخرى بشكل اكثر حزما .  
شعر بقدمها تلطم خاصرتة . توقف مذهولا ...

« ماذا ؟؟؟ »

« لنعد .. »

« ماذا ؟ .. »

« اقول لنعد .. »

« هراء .. »

« اطلب اليك ان تعود بي .. »

« ولكن لماذا ؟ .. »

استدارت الى نفسها وواصلت اغنيتها بنفس الهمهمة الخافتة  
صرخت فجأة .

« دعني أعد وحدي .. »

« يا للجنون ! ! لم لم تطلي ذلك قبل أن ندخل الجسر .. »  
كورت قبضتيها بوجهه وصاحت :

« ما عدت اهتم كل هذا .. ما عدت اهتم .. »

« ولكني لا أستطيع ان أعود بك .. اني متعب بدرجة فظيعة

كما تريس .. اسمعي .. »

« لن اسمع شيئا .. »

أحتت رأسها لرجل يحمل طفلا على كتفه ، حاولت ان تنظر في  
وجه الطفل الا انها فشلت فقد كان غاطسا في ياقة سترة الرجل  
.. قاالت بصوت مخنوق :

« انه نائم .. »

« من ؟ .. »

« أنا لا اكلمك .. دعني انزل .. »

« ولكن .. ولكن الى أين تعودين ؟ .. »

« الى بيتي .. »

« نعرفين جيدا انه لم يعد لك بيت .. »

دفعت ظهره بقبضتها وفحت بغيظ :

« سأذهب الى اي مكان .. دعني انزل .. دعني قلت لك .. »

مضت تضرب خاصرتيه بقدميها باصرار وعناد .

« ولكن دعينا نرتاح على الاقل ثم نعود .. »

« انك تكذب . أعرف انك تكذب .. ستدعني انام .. ثم تعبر الى

الجسر .. لا أريد ذلك .. انزلني بسرعة .. »

« اقسم لك اني لن أفعل هذا .. »

« انك تصنع وقتي .. »

« ولكنك .. »

« لا جدوى .. »

انحنى المجوز مخذولا . اعتمدت على سور الجسر ثم انسلخت  
عن كتفيه ببطء ، وأفعت على ارضه تلهت . نظرت اليه بوجه مطموس  
المعالم وقالت

« اعبر أنت .. »

« سألق بك .. »

« ارفض ذلك .. »

« نعم ؟ .. »

« انك متعب يا عزيزي .. اذهب لترتاح .. »

حاول ان يقف فتأرجح الى الخلف ثم استند على السور واستدار  
اليها من جانب ضيق .

« سأباعدك .. اني .. »

« قلت كلا .. »

« ولكن كيف ستعودين وحدي وانت لا تستطيعين المشي .. »

« سأدبر ذلك بنفسي .. »

« انت حمقاء .. حمقاء .. »

نسلخت ارضية الجسر ، وبدأت تزحف على ركبتيها .

سقط رأس المجوز على صدره . سحب قدميه سحبا حاول ان  
يتبهما الا انه توقف . بصق على الارض بحدّة واطل من السور الى  
النهر . ثمة طفل اشقر الشعر غزير كان يقف في نهاية الجسر  
القريبة منه . اناره منظر المجوز الزاحفة صاح على الجنود ليلفت  
نظرهم اليها . الا ان احدا منهم لم يعره اهتماما .

بقي المجوز مطرقا على النهر ، لا تفتأ اكتاف العابرين تصدمه  
كل آونة دون ان يلتفت . استدار الى فوهة الجسر البعيدة . رأى  
الطفل يعدو بسرعة محاولا الوصول الى المجوز الزاحفة . ظل  
يرقبهما من مكانه . صارت المجوز بعيدة عن نظره . ولم يستطع ان  
يحدد معالم ما يرى سوى انه رأى الطفل ينحني على امراته . خيل  
اليه انه كان يهمس لها بشيء . ولم يستطع ان يميزه عن جسدها  
التكوم البعيد . تراءى اليه ان يرى فقط من بين اكتاف العابرين  
كتلة سوداء تندرج ببطء لتستحيل الى نقطة بعيدة ، ستلاشى بعد  
حين في فوهة الجسر . وعاد يواصل النظر الى النهر .

عبدالله عبدالرزاق

بغداد

## مجموعات البياتي

صدر عن دار الآداب المجموعات التالية

للشاعر عبد الوهاب البياتي :

ق ٠ ل ٠

٢٥٠

سفر الفقر والثورة

٢٠٠

الذي يأتي ولا يأتي

٢٠٠

أباريق مهشمة

٢٥٠

الموت في الحياة

٢٠٠

كلمات لا تموت

٢٠٠

الكتابة على الطين

٢٠٠

النار والكلمات



## معارك نقدية...

# حاجة المجتمع العربي إلى هيفل

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

المخالف لنا قد يفيد قضيتنا أكثر من التحمس الأبهوج المتعصب ..  
اننا محتاجون الى منطق جديد ليس هو «أما» ... او «بل» (كلا...م)،  
محتاجون الى منطق يخرجنا من سكونية تفكيرنا ، لنطل على  
حركته ، يخرجنا من تصحيتنا بالاستراتيجية من أجل ما هو تكتيكي،  
يخرجنا من ذبحنا للكل على حساب الجزئي ، يخرجنا من فرحتنا  
القصيرة بنصر جزئي والتي توقعنا بعد هذا في حزن ابدى ، يخرجنا  
من ذاتيتنا الى تموضعنا وتشابكنا مع الآخرين ، يخرجنا من فهمنا  
القاصر من ان الديمقراطية هي رأي الاغلبية الى فهم عميق للديمقراطية  
من انها رأي الاغلبية مع الانصاف لصوت الاقلية ، فالأقلية قد تكون هي  
المستنيرة وهي الدافعة للحركة والتقدم . انما نحن محتاجون الى  
منطق جديد يخرجنا من إندفاعنا الهوجاء خلف احساسنا الفج ورائنا  
المستمر ونزعنا القطعية المتعصبة .. بايجاز شديد اننا محتاجون الى  
منطق جديد هو جدل الحرية ..

في هذا الإطار تبرز الآن الحاجة الشديدة الى الجدل الهيفلي  
بصفة خاصة والفلسفة الهيفلية بصفة عامة ، حيث ان التشابكية  
وارتباط الجزئي بالكل وادراك الصيرورة التاريخية وتبين قوة التناقض  
في التطور والتوحيد بين الضرورة والحرية هي من اخص خصائص  
الجدل الهيفلي والفلسفة الهيفلية ..

لكن المترجمين سرعان ما سيصرخون : الجدل الهيفلي نعم ، اما  
الفلسفة الهيفلية فانها رجعية ، فكيف نكون محتاجين اليها ؟

لكن المترجمين سرعان ما سيصرخون : بل اصلا ما الحاجة الى  
هيفل ونحن في فكرنا العربي قد تجاوزناه الى الماركسية والوجودية؟  
لكن المترجمين سرعان ما سيصرخون : الجدل الهيفلي نعم ، اما  
هيفل والافيد لنا ان نبني مصنعا ونشيد مدرسة ابتدائية ، فان هذا  
اجدى ما دمننا من دول العالم الثالث ؟

لكن هؤلاء المترجمين لو امعنوا التفكير باتزان لتبينوا ان هناك  
شكا حول رجعية المذهب الهيفلي وأنه يتمشى مع ثورية جدله ، وحتى  
لو كان هناك تخلف بين المذهب والمنهج فاننا محتاجون في شرقنا الى  
المذهب ايضا كالمودج نعرفه اولاً لا لنحتذيه بل لتجاوزة ..

لكن هؤلاء المترجمين لو امعنوا التفكير باتزان لتبينوا بالتدقيق  
اننا لم نتجاوز هيفل الى الماركسية والوجودية لانه ليس لدينا سوى  
شعارات عن ان هذا وجودي وذاك ماركسي وأن التجه لم يتغفل بعد  
- الا عند فئة نادرة - بحيث يصبح منهم بمثابة اللحم والدم ، ذلك  
لأننا تجاوزنا هيفل في ضحالة وبلا استبصار .

التأمل في المعركة الفكرية التي نشبت اخيراً على صفحات  
(الآداب) حول الثقافة الثورية والثورة الثقافية يلاحظ ظاهرة عامة  
تنتظم جميع المشتركين فيها على شتى انتماءاتهم الايديولوجية ،  
ماركسية كانت ام قومية ام وجودية ام شخصية ، تقديمية كانت ام  
رجعية .. هذه الظاهرة العامة هي ان الجميع في احكامهم (قطعيون)  
يفتقدون الحس الجدلي ، يفقدون (الحوار) ، يفقدون القدرة على  
اكتساب الخصم وتحويله من موقف (العدو) الى موقف (التعاطف) او  
(المؤيد) ان لم يكن موقف المعتنق للرأي نفسه .. يقول القومي للماركسي  
انا على حق وانت عميل ، ويقول الماركسي للناصري انا على حق وانت  
تابع ذليل ، ويقول الناصري للقومي انا على حق وانت مهووس مختنق  
في قوميتك .. لقد اصبح (المختلف) عميلاً ، والذي يحاول (الجدال)  
خائباً .. وبهذا افتقدنا الارض الصحية التي يمكن ان ينمو فيها  
المواطن في الرقعة العربية برثة سليمة وفكر ناضج من انسانية  
عميقة ..

داخل المعركة نجد انه اذا لم تدخل العمق السياسي في ابداعك  
وفكرك فانت لست (متخلفاً) بل انت (عميلاً) ، واذا عمل الفكر في  
جامعة فهو بالضرورة عميل لهذه الجامعة ، واذا كتب في مجلة فلا  
يعد في نظرهم مسئولاً عما يكتب في هذه المجلة فقط بل يعد مسئولاً  
عن كل ما يكتب فيها ..

داخل المعركة نجد انه اما انك شاعر الانسان فلا يحسب لك ان  
تكتب عن المرأة والجنس والحب ، واما انك شاعر هذه الامور فاذا  
اطلقت في قصيدة على ازمة الانسان في رفعتة العربية فلا بد ان يوجه  
الاتهام بأنه شاعر يريد ان يركب الموجة ويحصل على اصوات بـداً  
يفتقدها ..

داخل المعركة نجد انه اذا طالب احدهم بالتخصص بان يظل  
الشاعر شاعراً والروائي روائياً ، عد هذا انفصالاً عن الثورية  
والثوريين لان الثورية في نظر هؤلاء هي الانخراط السياسي المباشر ..  
بالاختصار : ان المنطق السائد هو «أما ... او» ، المنطق الصوري  
هو السائد الآن وبالاخص عند المفروض فيهم انهم يأخذون بالمنطق  
الجدلي ..

وهكذا تبين الآن الحاجة الى منطق جديد .. يعلمنا فن الحوار،  
يعلمنا فن اتساع افق الرؤية ، يعلمنا الخروج من قطعيتنا ، يعلمنا  
الخروج من احادية نظرتنا ، يعلمنا ان هناك فرقاً بين (المخالف) لنسأ  
(والتناقض) لنا ، يعلمنا ان ليس كل مخالف عدواً بالضرورة ، وان

لكن هؤلاء المترجمين لو امنعوا التفكير بانزان لتبينوا انه ربما بهيغل لماكن ان نكون لمار المدرسة اعمق ونتاج المصنع اجود وأنا لن نخرج من كوننا بلدا من بلدان العالم الثالث الا بتأسيس الفكر العميق وغفلة الثقافة الثقيلة التي يعد هيغل انموذجا ممتازا لها ..

وهناك قلة في المجتمع العربي ادركت منذ زمن ان الحاجة ماسة في رفعتنا العربية لجندل هيغل الثوري وأنه سيساعد من خروجنا من بدائنا الى آفاق الانسانية والمدنية ، وسيخرجنا من تقوقعنا الى ادراك ان مصيرنا متشابك مع مصير العالم كله وسيخرجنا من احساساتنا البهيمة الى نور العقل ، وسيخرجنا من قطعيتنا الى نورانية الحرية ، وساعتها سنتعلم كيف يأتي الالتزام من داخلنا بآرادتنا لا من قوة خارجية حتى لو كانت قوة التعاليم المذهبية ..

وهكذا التقت هذه الفئة القليلة متفرقة دون عمل جماعي مخطط على ضرورة ايصال الهيغلية الى مواطن الارض العربية برؤية جديدة واضحة نصب عينها مجد هذا الانسان الذي اذا تحرر في رفعتنا العربية فلن يتحرر الا ان ساهم هو في تحرر العالم كله والذي اذا تحرر في رفعتنا فلن يكون هذا الا بفضل وبفضل الآخرين المدركين لتشابكية مصير العالم كله .

وهكذا انشغل الاستاذ امام عبد الفتاح امام اكثر من عشر سنين بعد ارسالة ماجستير عن (المنهج الجدلي عن هيغل) وصدرت في العام الماضي عن دار المعارف ، وقامت مجلة (الهلال) في تشرين الاول ١٩٦٨ باصدار جزء من العدد عن هيغل وكانت آنذاك تحت رئاسة تحرير الاستاذ كامل زهيري الذي تبني فكرة اصدار جزء عن هيغل عرضها عليه الاستاذ ابراهيم عامر ، واخيرا اصدرت مجلة (الطليعة) ملفها في عدد (ايلول) من العام الحالي عن هيغل تناولت فيه حياته وجدله ورايه في الحرية وفلسفة التاريخ . وتحت رئاسة الدكتور فؤاد زكريا وادراكا منه لاهمية الدور الذي يمكن ان يلعبه هيغل في فكرنا خصص عدد (ايلول) كله لموضوع «هيغل في القرن العشرين» وقد ساهم كاتب هذه السطور في المجلات الثلاث برؤية خاصة للمفكر الاناسي على ضوء احتياجاتنا من خروجنا اساسا من العقيدة الجامدة . وكلفت مجلة (الكاتب) الدكتور حسن حنفي بكتابة دراسة مطولة للمفكر الاناسي وربطه بمجتمع العالم الثالث نشرت ايضا في عدد ايلول .. وقد سبق ان نشرت مجلة (تراث الانسانية) تلخيصات لبعض كتب هيغل منها كتاب (علم المنطق) وكتاب (فيتومينولوجيا العقل الكل) و(فلسفة التاريخ) و(فلسفة الحق) وسوف نخصص مقالنا القادم لتلخيص خمسة كتب لهيغل هي : (موسوعة العلوم الفلسفية تلخيص د. زكريا ابراهيم) و(محاضرات حول فلسفة الفن تلخيص كاتب هذه السطور) و(محاضرات حول فلسفة الدين تلخيص د. حسن حنفي) و(الكتابات اللاهوتية الاولى تلخيص محمود رجب) و(محاضرات حول تاريخ الفلسفة تلخيص امام عبد الفتاح امام) .. كما صدرت بضع كتب مترجمة في بيروت ودمشق والقاهرة عن هيغل سوف نعرض لها في مقالنا القادم . اما الان فنتناول ما صدر عن هيغل تأليفا بالتفصيل :

### ليس بالرؤية المثالية وحدها يحيا هيغل !!

★ ★ ★

وسلط ركाम الدراسات النقدية الجامعية ذات الابعاد المسطحة، ووسط هزال الابحاث الادبية والاجتماعية والتاريخية التي تخرج كل يوم علينا من جامعاتنا ، نطل الرسائل الفلسفية التي تمنحها هذه الجامعات - مهما يكن مستواها - بمنا عن التسطح والتميع والهزالية .. ذلك ان الفكر الفلسفي من طبيعته ان يتعمق الاشياء ويستبين حقائق الامور ويفرب في الاعماق .. والمصطلحات الفلسفية من شأنها ان تلزم الباحث ان يشق طريقه بجدية ، الامر الذي يتطلب منه جهدا وعناء ، وذلك على عكس ما نجده بالنسبة للمصطلحات النقدية والادبية ، فهي تستخدم الان في اوساط المثقفين ، الامر

الذي يسمح بالعابانية هي بغير للتسطح والتميع ومحاولة الضحك على القراء .. بل اننا لنجد ان اختيار الموضوع نفسه في المجالات الادبية والنقدية والتاريخية والاجتماعية في جامعاتنا بلغ من التسطح مداه حتى اننا نجد رسالة تدور مثلا عن كراسي العشاء المدنية في عصر الماليك .. وهو موضوع لا ندري مدى ارتباطه بحاجات العصر واهتماماته ، ونجد ان اقسام اللغة العربية بالذات تعطي رسائلها بسهولة تكاد تصل الى سهولة الحصول على شهادة الثانوية العامة ..

فاذا جاء باحث واختار لنفسه «المنهج الجدلي عن هيغل» موضوعا لرسائله العلمية في الماجستير تبينا منذ الوهلة الاولى مدى جديته ومدى اهتمامه بحاجات بلده وعصره ، وبينما ان الامر لديه لم يكن امر حصوله على درجة علمية وكفى ، والا لكان اختار موضوعا سهلا ..

فهيغل الذي يعد اهم الفلاسفة المحدثين بعد اكبر الفلاسفة تأثيرا في الفكر الفلسفي المعاصر ، ورغم هذا فهو مهمل لا يدرس في جامعاتنا اما بسبب صعوبته او بسبب نهجيه المفرط للعقل ، ومعظم الفلاسفة الذين يدرسون في جامعاتنا هم ممن يجدون الحس والوجدان والحس والنزعة الجزئية كما يتبدى من البراجماتية والوضعية المنطقية والبرجسونية .. وحتى الجوانب العقلية لبعض الفلاسفة اذا ما درست فانها تمتاز بالصوفية والنزعة الحدسية والشخصانية والجوانبية ..

ومن هنا فان دراسة هيغل اكبر ممجد للعقل مسالة بالغة الاهمية في ثقافتنا المعاصرة ، والحاجة ملحة لكي نطل عليه .. وهذا هو ما فعله الاستاذ امام عبد الفتاح امام .. بل انه اختار اصعب جوانب هيغل واكثرها عمقا وتعقدا الا وهو الجانب المنطقي ..

ولقد اقبل صاحب الدراسة على موضوعه انطلاقا من ايمانه بالعقل ، ذلك ان «التفسير المقول هو التفسير الذي يقبله العقل ويرضاه ، والعقل ينشد الضرورة في فهم الظواهر» (ص ١٤) ومن ثم فانه يعطي من شأن العقل وهي مسالة نفتقدها كثيرا في حياتنا الثقافية التي امتلأت بنمجيدها الحدس والصوفية ، ومن ثم ينضاف الى جدارة اختيار الموضوع نهجيه للمنهج العقلي .. يقول : «المنهج الفلسفي هو المنهج العقلي او هو المنهج الذي يعبر عن نسيج العقل نفسه» (ص ١٥) .

وتتضح سمات الفكر المنظم الذي يتسم به صاحب الدراسة في انه قسم كتابه الى اربعة اقسام هي : (١) معالم على الطريق ، وقد درس في هذا القسم علاقة المنطق بالجدل والمصادر التي استمسر هيغل منها جدله وذلك لرسم صورة عامة واطار للبحث . (٢) شعاب الطريق ، وفي هذا القسم درس علاقة المنهج الجدلي بنظرية المعرفة ، كما درس المقولات . (٣) طريق الجدل ، وهنا لب الكتاب حيث عرضه المؤلف بالتفصيل لسير الجدل بتفاصيله الدقيقة كما رسمها هيغل في كتابيه «علم المنطق» والجزء الاول من «موسوعة العلوم الفلسفية» . (٤) نتائج وآثار ، وهنا يدرس المؤلف الجدل الماركسي وعلاقته بالجدل الهيغلي ، كما يختم بحثه بالنقد والتقدير لمنهج هيغل في الجدل .. ثم يورد المؤلف قائمة ضخمة بالراجع التي استند اليها وهي مراجع تتبدى قراءته لها حقا من خلال الاقتباسات العديدة التي اخذ منها والمناقشات الكثيرة التي اجراها مع آراء اصحابها .. ثم نجد قائمة المصطلحات الهنغلية بصفة خاصة ، وهي قائمة هامة للغاية لفهم الكتاب وتتبدى فيها الاصاله الاكاديمية في البحث والمعاينة ، فهو يورد المصطلح الاناسي ومقابله الانجليزي ومقابله العربي وشرحا للمصطلح بكلمات تكاد تكون نصوصا من كتب هيغل ثم يختم كل مصطلح بمكان هذا المصطلح داخل صلب الكتاب .. بل انه داخل صلب الكتاب يعالج في التذييلات بعض المصطلحات ويبين الفروق الدقيقة في فهمها والآراء المختلفة التي قيلت بشأنها كما نجد مثلا بالنسبة لترجمة كلمة BEGRIFF

فقد ترجمها بالفكرة الشاملة ولكن بعد مناقشة لمخلف الترجمات الانجليزية ..

ولكن ، ما هو الاساس الذي افام عليه الدارس بحثه ؟ ان اول ما انشغل به الباحث هو بيان ما اذا كان المنهج الجدلي عند هيجل هو المنطق ام انه شيء اخر غير المنطق .. وهو يستعين بنصوص من كتابات هيجل نفسه ليثبت ان المنهج الجدلي والمنطق امر واحد وخاصة عبارة هيجل الواردة في كتابه «فينومينولوجيا العقل» : «فان طبيعة هذا المنهج يمكن ان تلمس فيما سبق ان ذكرناه . اما العرض المنظم لهذا المنهج فتلك هي المهمة الخاصة التي يضطلع بها المنطق ، بل هي المنطق نفسه» (ص ٢٨) وقد رتب المؤلف على هذا ان الجدل هو حوار العقل مع نفسه ، انه الفكر وهو يفرض نفسه بنفسه .. بمعنى ان المؤلف لم ير ان هناك منهجا وتطبيقا لهذا المنهج في الدراسات العديدة والمجالات المختلفة التي تناولها هيجل ، بل انه اخذ بان المنهج قائم في المنطق فحسب وهذه هي النعمة السائدة في الكتاب برغم ما يقوله ص ١٥ : «واخشى ما اخشاه ان يظن القارئ وهو يطالع هذا الكتاب ان المنهج الجدلي دراسة للمقولات العقلية الخالصة وكفى ، ولهذا ارى لزما علي ان اسوق هذا التحذير . ان المنطق ، وان كان يمثل الخطوة الاولى والاساسية في الفلسفة الهيجلية فانه لا بد ان ينتقل الى فلسفة الطبيعة لان مقولاته ان ظلت معزولة وحدها كانت مجرد تجريد اجوف لا يعبر عن الواقع العيني الحي الذي تحلله» .. ان نية المؤلف حسنة فهو لا يريد ان يبعد عن الواقع ، لكنه وهو في حمى البحث نسي هذا واقتصر على توحيد الجدل بالمنهج بالمنطق . ومن ثم كان الجدل هو حوار للعقل مع نفسه فحسب من الوجود الخاص الى الفكرة المطلقة .. لقد اخذ المؤلف بزواية مثالية هي ان الجدل هو حركة الفكر ، ولعل هذه الزاوية هي التي فرضت عليه الا يأخذ الجدل في تطبيقاته ومن ثم انحصر في داخل هذه الزاوية ..

وحتى تتضح صورة هذا الجدل الهيجلي يوضح المؤلف اهمية هذا الجدل في تفكير هيجل الذي هالته المتناقضات : متناقضات الفكر والواقع على السواء ، ومن هنا يفرغ المؤلف صفحات عديدة لتبيين مصادر الجدل الهيجلي وهي ثلاثة مصادر : (١) اللاهوت حين اراد هيجل ان يحل المتناقضات بالمحبة التي تجمع الاضداد في وحدة واحدة ثم في الحياة التي هي وحدة حية تتصارع في جوفها الاضداد .. (ب) الفلسفة ، وهنا يتتبع المؤلف تتبعاً دقيقاً مصادر هذا الجدل بالتفصيل وخاصة عن هيرقليطس الذي قال عنه هيجل انه ما من فكرة في منطق الا وهي موجودة عن هيرقليطس واسبينوزا الذي كان يرى ان كل تعين سلب .. وهنا يتبدى جانب هام من هذه الدراسة الاكاديمية في ناحيتين : الناحية الاولى هي مدى الاختلاف والتشابه بين الجدل الهيجلي وجدل السابقين عليه ، والناحية الثانية هي ناحية تبين ان اصالة البحث هي انه راح يتتبع خيوط الجدل الهيجلي من السابقين من خلال تناول هيجل نفسه لهؤلاء السابقين وخاصة في كتابه «محاضرات في تاريخ الفلسفة» .. بمعنى انه كان تتبعاً من الداخل ، من داخل الفكر نفسه موضع الدراسة ..

ولا ينسى المؤلف روح العصر وما فيه من متناقضات واحساس هيجل بهذا وبلخص الامر في ان هيجل : «قد نودي من ضمير الفيب ليجمع الرومنتيكية عقلية ، وليجعل عصر التنوير روحيا ، وليجمع في مركب واحد بين الفكر الالاماني كله من ليننتز وليسنج ومندلسون الى هررد وياكوبي وبستاوتزي وهامان . لقد جمع على حد تعبير ولش: بين العاطفة وقوة الخيال اللتين اعجب بهما هررد والدقة العقلية التي يطلبها كانت» (ص ٩٥) . وينهي المؤلف هذا الفصل بان هيجل لم يضع وسط تأثراته لان المنهج الجدلي كان ابداعه هو .. فما هو هذا الابداع الهيجلي الخاص ؟

«ان المنهج الجدلي يقدم لنا وجهة نظر جديدة عن الكون» (ص ١٦)

انه منهج مركب من التحليل والتركيب .. وتتبدى دقة المؤلف ومدى فهمه لهيكل من ابرازه ان هذا المنهج هو «مركب» للتحليل والتركيب وليس حاصل جمع لهما .. انه يبين بوضوح نام ان هذا المركب هو الاصل ، الوحدة هي الاصل ... والجدل وهو يبدأ بالجزئي والحسي والمباشر يتبين انه في حقيقة الامر انما يسير في كليات ، يسير من الفكر المحض لكي يصل الى الفكر العيني ، وهذا السير عبارة عن العقل وهو يفرض نفسه فان «سير المنهج لا يؤدي بنا الى شيء جديد كل الجودة ، وانما يظهر فقط ما كان مستترا او خافيا او ما كان بالقوة بحيث يبدو واضحا وصرحا» (ص ١١٧) .

والكتاب في جوهره يرسم صورة شبكية تفصيلية لهذا السير العقلي الجدلي .. وهو عرض بارع ودقيق وواضح من داخل المؤلفات الهيجلية اساسا ومن خلال التفسيرات العديدة والمتباينة مع اعتناق التفسيرات التالية وحدها التي تبرز الجدل وهو يشتغل فحسب على حقل الفكر ، والتناقض هو عصب هذا السير الجدلي الذي يجعل الوجود المحض ينتقل الى الماهية ثم الى الفكرة الشاملة ومن ثم نجد اننا «وصلنا اخيرا الى اكتشاف ان التطور كله هو الذي يشكل المضمون ، اعني مضمون الفكرة الشاملة ومضمون العقل الإخلاص ، وهذه الحركة التي يبار فيها التطور هي المنهج الجدلي» (ص ٢١٣) .

وهنا يكون بناء البحث قد تكامل ولا ينقصه سوى تقييم هذا المنهج وهو ما يفعله المؤلف ولكن بعد ان يسبقه بجزء زائد عن البناء المعماري للدراسة بحدیته عن الجدل الماركسي خاصة ، وهو جزء اصيل من ناحية الفكرة التي يعرضها وان كان زائدا عن حاجة الدراسة الا لو افرد فصلا عن الخطوط العريضة للتأثرات الجدلية بهيجل بحيث يكون الجدل الماركسي جزءا من هذا الفصل .. ولقد ابرز المؤلف ان الجدل الماركسي هو عينه الجدل الهيجلي لان الماركسيين لم يأنوا بقوانين جديدة ليست عند هيجل ، وكل الاختلاف قائم في التطبيق على اساس ان هيجل استخدم الجدل بطريقة مثالية على حين استخدمه الماركسيون بطريقة مادية ، ومن ثم «فليست هناك قوانين للجدل الماركسي غير قوانين الجدل الهيجلي ، وبعبارة اخرى ليست هناك قوانين للجدل الماركسي غير قوانين الجدل الهيجلي» (ص ٢٣٦) .. ويذهب المؤلف الى ان المنهج لا شأن له بالمادية والجدلية ، ومن ثم يعلق على فولينين عندما قال عن منهج هيجل ان فيه كثيرا من المادية وفليلا من المثالية بقوله : «الواقع ان لينين لو ذهب الى ان المنطق الهيجلي يخلو من المثالية والمادية معا لكان في ظننا اقرب الى الصواب» (ص ٣٥٨) .

ثم ينتهي المؤلف من نقده الى ان الجدل الهيجلي قد فشل في مهمته الخاصة بكشف حقيقة الوجود لانه وحد - في نظر المؤلف - بين الفكر والوجود ، الا ان هذا المنهج لا تزال له قيمته وهي في ادراكه المترابط بين الاشياء وعدم اللجوء الى التجريد وان الفكر الحقيقي هو العيني والغاؤه للشيء في ذاته المجهول ودعونه الى دراسة الشيء في تطوره واشارته الى نسبية المعارف كما ان للمعرفة نسقها الكلي الواحد ..

وهنا تكون رحلة العقل وهو يفرض نفسه قد وصلت منتهاها لكى تتركنا نلقي ببعض التساؤلات ، وهي تساؤلات لا تشير الى مواطن ضعف في البحث بقدر ما تشير الى خصوصية المشكلات التي يمكن استخلاصها من الدراسة والتي يمكن لصاحب الدراسة نفسه ان يطرحها في ابحاثه القادمة او لغيره من الباحثين وأهم هذه التساؤلات :

١ - اذا كان هيجل كما اورد في مقدمة كتابه (علم المنطق) قد راعه التباين الحادث بين تخلف الفكر في عصره ونقدم المجتمع المادي، أفلا يقتضي الامر في عرض المنهج الجدلي عنده ان نبين مدى ارتباط العرض المنظم للجدل في المنطق وهذه الملاحظة ؟ بمعنى ان مجرد العرض كما هو وارد في البحث يوحي بان هيجل انما يشتغل في الفراغ وأنه

ليس مهموما بعصره خاصة وأن صاحب البحث نفسه قد اورد في الباب الاول هموم هيجل بالنسبة للمتناقضات الحياتية ، غير ان المؤلف انساق مع العرض الاكاديمي المحض ونسي ان يربط هذا العرض بهذه الهموم الهيجلية .. بل لقد حذرنا هيجل نفسه من العناوين والابواب والفصول والاقسام لديه لانها كلها عوارض .. اذن الم يكن الامر محتاجا من المؤلف الى اعادة عجن البحث بصورة تبرز ارتباط الجدل بهذه الصورة بتلك الهموم الهيجلية ؟

٢ - يرتبط بهذا ايضا كلامه الذي صبه على الحرية .. ان المؤلف -شهادق لا يفوته شيء وان كان يفوته في الوقت نفسه .. انه يبين ارتباط السير الجدلي عن هيجل بالحرية لكنه يورد المسألة كلها في سبعة اسطر لا غير .. ومن ثم يثار السؤال : هل الحرية عند هيجل فكرة اصيلة ام طارئة ؟ اذا كانت طارئة فيكون الانفصام في تناولها من جانب المؤلف مبررا ، واذا لم تكن طارئة وكانت سارية في كتابات هيجل الاخرى غير المنطق افما كان العرض سيتخذ شكلا آخر يقتضي ابراز كل مرحلة من مراحل السير الهيجلي في ارتباطها بالحرية ؟

٣ - هل الجدل حقا بهذه الصورة المثالية التي رسمها المؤلف من انه الفكر وهو يفض نفسه او هو حوار الفكر مع نفسه ؟ هل جرّده هيجل حقا من كل ما هو مادي وواقعي ؟ فما هي اذن دلالة كل الامثلة العينية التي يقرّبها هيجل ؟ وما فائدة اهتمامه بالعيني خاصة وانه يهدف الى ان يكون الفكر عينيا كما يعرف المؤلف نفسه ؟ الم يسود المؤلف نفسه هذه الجملة لهيجل من كتابه (تاريخ الفلسفة) : «الجدل الحقيقي يتطلب الا يكون حركة لهننا فقط ، وانما حركة تتبع من طبيعة الاشياء ذاتها» ؟ (ص ٥٧) .

٤ - اما كان الامر اذن يقتضي دراسة (جدلية) لافوال هيجل التي تتبدى احيانا مثالية و احيانا مادبة واطهار ما بين هذه الاقوال من علاقة جدلية ؟

٥ - الا يرتبط بهذا ان يطرح المؤلف : هل كان هيجل وهو يتناول الجدل (جدليا) ؟

٦ - الا يرتبط بهذا ان يطرح المؤلف تساؤلا حول دراسة هو : هل كان تناوله للجدل الهيجلي (جدليا) ؟

٧ - لقد كان المؤلف واضحا في تحديد موضوعه ، لكنه لم يحدد هدفه .. لقد حدد موضوعه وهو الجدل الهيجلي ، وحدد ان الجدل والمنطق واحد .. لكنه لم يحدد هدفه الذي يترتب على هذا التوحيد .. ما الذي يمكن ان يستفيده الفكر الانساني عامة والعربي خاصة في العصر الراهن من هذا التوحيد ؟ بمعنى اخر ما هي المشكلة التي يعاني منها المؤلف والتي يفترض انها كانت بطانة هذا البحث الذي كتب من اجلها غير الجهد الاكاديمي العميق المبثول ؟

٨ - اما كان الاوفق بدل تخصيص فصل للجدل الماركسي طرح القضية الهامة التي اوردتها جان فال في كتابه «(درب الفيلسوف)» من ان التناقض يلعب دورا عند هيجل اكبر من الدور الذي يلعبه عند ماركس ؟ هل المسألة هي ادراك التناقض في الوحدة ام ادراك الوحدة في التناقض ؟

٩ - ان الفكر وهو يفض نفسه في مجالات اخرى غير المنطق ، هل تتولد ساعتها قوانين جديدة للجدل ؟ الم يتحدث ماوتسي تونغ في كتابه «(في التناقض)» عن القوانين العامة والقوانين الخاصة للجدل ؟ وهل ستكون هناك علاقة (جدلية) بين قوانين الجدل العامة وقوانينه الخاصة ؟

١٠ - هناك مرور عابر على بعض المشكلات الهامة - والاصيلة في نفس الوقت - تلقي بتساؤل حول ضرورة طرحها بشكل اعماق وأوفر ، مثل قوله ان الانتقال من الوجود الى العدم توصلا للصيرورة لا يتم في الزمان ، فالصيرورة هي مجرد انتقال منطقي .. ومثل هذه الفكرة الهامة والخطيرة معا والتي مصدرها «(ميور)» في كتابه «(مدخل لهيجل)» اما كانت تقتضي معالجة تشغل حيزا كبيرا من الرسالة ؟

١١ - المؤلف يقع في بعض التناقضات .. فهو ينفي الزمان عن

هيجل ثم يعود ويشبته .. يقول ص ١٤٤ «الواقع ان فكرة الزمان ليس لها دور تقريبا في مذهب هيجل» .. ويقول ص ١٤٦ «مذهب هيجل هو مذهب نظوري ينظر الى الكون على انه في تطور مستمر» .. كيف يلقي المؤلف الزمان وهو القائل ص ١٥٩ : «المنهج الجدلي عبارة عن منطق جديد هو منطق الحركة والتغير والتطور في مقابل المنطق الارسطي القديم الذي كان يعبر عن السكون والاستقرار والماهيات الثابتة» ؟ (ص ١٥٩) وهذا متناقض مع ما اوردته ص ٣٩٠ : «يمكن ان نشير اخيرا الى ان هيجل اسقط من حساباته عنصر الزمان وهو يحلل سير المقولات» ان المذاهب الفلسفية لا تعمل في فراغ وانما هي تظهر في ازمته معينة وترتبط بالحضارة التي نشأت فيها ؟ اما كان الامر يقتضي منه ان يضع تساؤلا حول التفسير المثالي الذي اعتنقه للجدل الهيجلي ؟

١٢ - الا تقتضي بعض عبارات هيجل تمعنا اكثر في قراءتها ؟ مثال ذلك جملة هيجل الواردة ص ٢٨ : «فان طبيعة هذا المنهج يمكن ان تلمس فيما سبق ان ذكرناه اما العرض المنظم لهذا المنهج فتلك هي المهمة الخاصة التي يضطلع بها المنطق ، بل هي المنطق نفسه» .. الا يفرق هيجل في هذا النص من كتابه «(فينومينولوجيا العقل)» بين (طبيعة) المنهج التي اوردتها في الكتاب و(العرض) الذي اوردته في المنطق ؟

١٣ - الا تلوي الفكرة المسبقة احيانا عنق النصوص ؟ فمثلا لقد اورد هذا النص لهيجل من كتابه «محاضرات تاريخ الفلسفة» : «فكل فلسفة كانت ولا تزال ضرورية ، وبالتالي فليس منها ما اختفى وزال، وانما تجدها عناصر ايجابية في كل واحد ... وآخر فلسفة هي نتيجة لجميع الفلسفات السابقة» (ص ٥) اما النص الكامل للمباراة عند هيجل فيجري على هذا النحو : «ان كل فلسفة كانت ولا تزال ضرورية . ومن ثم فلم تمنح فلسفة منها ، لكنها كلها محتواة بشكل ايجابي كعناصر في كل واحد . لكننا يجب ان نميز بين المبدأ الخاص لهذه الفلسفات كشيء خاص ، وتحقق هذا المبدأ خلال البوصلة الكلية للعالم . انه يجري استبقاء المبادئ ، واشد الفلسفات حداثة هي نتيجة كل الفلسفات السابقة ، ومن ثم فلا توجد فلسفة تم دحضها . ان ما تم دحضه ليس هو مبدأ هذه الفلسفة ، بل مجرد ان هذا المبدأ يجب اعتباره نهائيا ومطلقا بالطبع» (محاضرات تاريخ الفلسفة : الجزء الاول ص ٣٧) .

بل ان لوي هذه العبارات يلقي بظلال شكية حول بعض الاقوال مثال ذلك المبالغة التي نجدها وهو يرسم تمجيد انفلز لهيجل .. حتى لقد اورد من كتاب «(دحض دورنغ)» انه سمى قانون نفي النفي ، قانون نفي النفي الهيجلي وهو تعبير ليس واردا في ص ١٨٧ من كتاب انفلز كما اشار ..

١٤ - من الملاحظات الهامة التي يوردها المؤلف ان السير الهيجلي ليس ثلاثيا دائما من الموضوع الى النقيض الى المركب بل احيانا ما يكون ثنائيا ، وهذه القضية الهامة الا تحتاج الى معالجة لتبين اسباب ذلك عن هيجل ؟

ان هذه التساؤلات وهي ترتفع داخلنا انما يرتفع معها ايضا مدى الجهد الضخم الذي بذله المؤلف للتغلب على كل هذه المشكلات فهما أولا ، وبسيطرة عليها ثانيا ، وعرضا لها بمصطلح واضح ولغة جلية .. واذا كان هناك بعض الخطأ في الامثلة التي يضربها لشرح التناقض والحد والسلب بحيث يبدو السلب خارجيا من خلال المثل الذي يضربه فيكفي انه في الشرح النظري يدرك ان التناقض باطني وانه حركة الاشياء من داخلها .. واذا كان يضرب مثلا لتوضيح المركب بقوله ان  $1 - x = 1$  و  $2 - x = 1$  وصحتها  $1 - x = 1$  فانها في الشرح النظري تتبدى عمق فهمه واستيعابه ، ومحاولة للتغلب على عدد كبير من الصعوبات التي ننتقن انها محاولة سترداد عمقا واصالة واستشرقا اعماق للفكر والحياة مع تقدمه العلمي القادم .

**الوجه الاربعه لهيجل !**

من خلال ما خصص عن هيجل في مجلات (الطليعة) ، (الفكر

المعاصر ، (الهلل) ، (الكاتب) يمكننا ان نتيين في عصر هيفل اربع رؤى هي :

١ - الرؤية الحياضية التي ليس لها رأي خاص في الفكر وانما تعرضه بشكل حيادي وهي اما ان تتناول حياته او بعض جوانب فكره وهي :

(١) حياة هيفل الخاصة : سمير كرم ، (٢) عصر الوحيدة والصقيرة : د. احمد عبد الرحيم مصطفى (مجلة الهلال) ، (٣) هيفل والديالكتيك : د. مراد وهبة (مجلة الطليعة) ، (٤) هذا الفيلسوف حياته هي كتاباته : جلال العشري ، (٥) هيفل وفلسفة التاريخ : علم انهم ، (٦) التاريخ والشعور بالحرية : د. حسين فوزي التجار ، (٧) هيفل وفلسفة الجمال : د. اميرة مطر (مجلة الفكر المعاصر) .

ب - الرؤية القاصرة عن فهم هيفل فهي رؤية غائمة ضبابية لم تدرك محتويات النصوص التي قرأها او لا ترجع اليها اصلا وهي :

(١) من هنا ومن الان : ابراهيم عامر (مجلة الهلال) ، (٢) اشعاعات هيفل في انجلترا وامريكا : عبد الفتاح الديدي ، (٣) الدولة عند هيفل : د. فؤاد مرسى .

ج - الرؤية التقليدية في نظرها الى هيفل وهي تنقسم شعبتين: شعبة مثالية تنظر الى فلسفة هيفل نظرة مثالية وهي : (١) كيركفور في قبضة هيفل : امام عبد الفتاح امام (الفكر المعاصر) ومقاله في مجلة الهلال : المنهج الجدلي عند هيفل ، وشعبة مادية تنظر الى فلسفة هيفل على انها مثالية ومن ثم تدبنها وهي : (١) قراءة لبنين لهيفل : اديب ديمتري ، (٢) هيفل وعلم الفيزياء الحديث لجون ودير يوتيف وير تيورين ترجمة سمار جبران ، (٣) هيفل وماركس والفلسفة البورجوازية المعاصرة لاويزمان ترجمة حسين اللبودي وعبد السلام ارضوان ، (٤) هجرة هيفل الى روسيا : د. مراد وهبة (مجلة الفكر المعاصر) ، (٥) فلسفة التاريخ عند هيفل : اديب ديمتري ، (٦) حياته ومذهبه : لطفي فطيم (مجلة الطليعة) .

د - الرؤية الثائرة لهيفل بمنظور جديد وربطه بالواقع في الرقعة العربية على اختلاف الاهتمامات والاهداف بين الباحثين وهي : (١) ثورة الجدل الهيفلي : مجاهد عبد النعم مجاهد ، (٢) هيفل ومشكلة الاغتراب : محمود رجب (مجلة الهلال) ، (٣) هيفل يتحصن خلف قلاع الحرية : مجاهد عبد النعم مجاهد (مجلة الطليعة) ، (٤) محاولة لرسم صورة لهيفل ماركس : مجاهد عبد النعم مجاهد ، (٥) هيفل والفكر المعاصر : د. حسن حنفي ، (٦) هيفل في ميزان النقد : د. فؤاد زكريا (مجلة الفكر المعاصر) ، (٧) هيفل وحياتنا المعاصرة : د. حسن حنفي (مجلة الكاتب) . ولا يبقى بعد هذا سوى قاموس المصطلحات الهيفلية في مجلة (الفكر المعاصر) لامام عبد الفتاح امام ولن نقاشه هنا لان الامر يحتاج الى دراسة ومناقشة متخصصين ليس هنا مكانهما .. ولا يبقى ايضا سوى جزء مترجم من كتاب هيفل : فينومولوجيا العقل الكلي ترجمة مصطفى صفوان .. ولن نقاش الترجمة هنا لان هذه الترجمة تشير اشكالات كثيرة على قمتها غرور صاحبها الذي يصدرها بهذه الكلمة التي يظهر بها انه ورث اسحق بن حنين في الترجمة وانه يتواضع ان يترجم هيفل الذي يختلف عنه (!) .. يقول : «هذه الترجمة لا تعني ان المترجم يحتضن فلسفة المؤلف ، وانما اردت بها اكتشاف طاقات جديدة للغة العربية وتعبير طرق حديثة من التفكير لابنائها وذلك بعد وقوف دام منذ التركة الارسطوطاليسية وفي وقت يحتم علينا استئناف المسير» وهي كلمة كانت تقتضي من سكرتارية تحرير مجلة (الفكر المعاصر) اما حذفها او الاستغناء عن الترجمة كلية ان اصر صاحبها على هذا الغرور ..

وسوف نقاش الاتجاهات مجملة في خطوطها العربية متوقفين عند بعضها ، مختصين بعض الدراسات احيانا بالملاحظات الموضوعية :

### ١ - الرؤية الحياضية

بصفة عامة تقدم هذه الرؤية هيفل على شكل سرد لاحداث حياته وفي اطار عصره ، فتميزه على انه معاصر الثورة الفرنسية وحامل

ثورتها لكنه في الوقت نفسه مكبل بقيود المانيا الاقطاعية .. واذا كان جلال العشري يذكر ان لهيفل غرامياته فقد انجب ابنا غير شرعي فانه يتناقض ويقول ان حياة الفكر بلا احداث وهي الخط نفسه الذي اخذه سمير كرم بانه مفكر كل اهتماماته بالعقل وبحياة الفكر .. وهذه الرؤية رؤية قاصرة برغم حياديتها لأنها منفصلة عن الخصب الحياتي والمعلومات والمعرفة التفصيلية للعلوم والسياسة ومجريات الاحداث على نحو ما تتبدى في مؤلفاته .. ولم يشر جلال العشري الى انه استمد معلوماته او بعضا منها على الاقل من كتاب امام عبد الفتاح وكتابي عبد الفتاح الديدي عن هيفل ..

كما تقدم هذه الرؤية بعض جوانب فكر هيفل بشكل تلخيصي لكتبه كما حدث بالنسبة للمقالات التي تتناول فلسفة التاريخ حيث سرد علي ادهم و د. حسين فوزي التجار رؤية هيفل للتاريخ بانه تقدم الحرية وبركان على قول هيفل انه في الشرق القديم كان هناك واحد فقط هو الحر ، وفي اليونان والرومان البعض هو الحر اما في الامة الالمانية فالكل يدرك الحرية . ويعتمد علي ادهم على كتساب كولنفود «فكرة التاريخ» في سرد فلسفة التاريخ عند هيفل وكان امينا ان جاءت سيرة هذا الكتاب في مقاله ..

وتعرض الدكتورة اميرة مطر الى ان الفن عند هيفل هو ارتقاء للحس الى مستوى وسط بين الحس والعقل وتعرضه لتطور الفن عند هيفل على اساس تطور الروح عنده فيجد الفن الرمزي ثم الفن الكلاسي ثم الفن الرومانتي .. اما الدكتور مراد وهبة فانه يلجأ الى طريقة رصد عناوين فصول كتاب هيفل «علم المنطق» ليرز معنى جدل هيفل لكن القارئ لا يستطيع ان يتبين المقصود من كل هذا مع ان هيفل في كتابه قد ربط الجدل بالحرية لكنه لم يفسح الامر نظرا للطريقة التفاريفية التي يكتب بها الدكتور مراد والتي لا تفيد في ابراز الفكر ولا تفيد في تقييمه بالتالي ..

### ب - الرؤية الغائمة

هي رؤية لا تفهم نصوص كتابات هيفل وتتمثل بصفة خاصة في كتابي عبد الفتاح الديدي «هيفل» ، «فلسفة هيفل» وقد اغفلنا ذكرهما في مقدمة المقال عمدا .. اذا كانت الهيفلية عقلانية فكيف يصل بها الأستاذ الديدي في مقاله الى ربطها بالفلسفة البراجماتية والإدبانية عند وليم جيمس وجون ديوي ؟ بل كيف يجعل من هيفل بقدرته على تنظيم افكاره الفلسفة والمنطقية والتاريخية فيلسوف ادارة ومؤلفا حكوميا بقوله : «ثورة هيفل ثورة تنظيم وادارة» وفي رايه ان «الثورة الهيفلية تريد ان تجعل للتنظيم والاعداد والترتيب في كل انبيسة الهيئات والجماعات وفي كل الاجهزة وافرع الحكومة اساسا للتكوين الاصلي الدفين الذي لا مانع بعده من الاصطدام بتجارب الواقع مع الثبات والحيطة والاستعداد» .

وكذلك مقال الدكتور فؤاد مرسى عن الدولة ، فواضح من المقال انه لم يرجع الى كتاب هيفل (فلسفة الحق) وانه اعتمد على بعض الكتب التلخيصية الماركسية التي تنقد هيفل وحتى هذا لم يستطع ان يفهمه باستيعاب مثل قوله : يحاول هيفل التوفيق بين المشروعية والاخلاق» وهو يريد التوفيق بين التشريع والاخلاق وكذلك قوله : «انتقد ماركس منهج المضاربة عند هيفل» ولا ندري منهج المضاربة هذا ما المقصود به .. ولا نعرف من مقاله اي شيء واضح عن نظرية الدولة عند هيفل لان الاهتمام مركز عنده على الهجوم عليها ماركسيا ..

### ج - الرؤية التقليدية

الشعبة الاولى هي الشعبة المثالية والتي تعتبر هيفل فيلسوفا مثاليا ومثال لها امام عبد الفتاح الذي يحاول ان يرد اهتمام كيركفور بالعيني والمفرد والجزئي بانه كان يتم في اطار هيفل الذي عني بالطلق والكل والشامل وعلى اساس ان هيفل مفكر مثالي يقوم جدله على اساس انه العقل وهو يتجاوز مع نفسه كما جاء في مقاله في مجلة الهلال وهي نظرة ليست خاطئة تماما لكنها تغفل تشبع هيفل بالحياة والميني ولو كان نظر الى كيركفور من هذه الزاوية فربما كان انتهى



الى انه يقوم بنفس ما قام به هيغل وأن كل ما في الامر انه فهم هيغل فهما خاطئا من خلال شلغ على نحو ما اشار في مقالته ..  
 الشعبة الثانية هي الشعبة المنتشرة في المقالات وهي الرئيسية الماركسية لهيغل التي تسلم تسليمًا تامًا بما جاء في الآداب الماركسية من ان هيغل مثالي .. هي نظرة لا نرى ثورة عند هيغل الا في منهجه، اما مذهبه فهو مثالي رجعي يخدم الدولة البروسية .. ومعظم الدارسين في هذه الشعبة لا يرجعون الى كتابات هيغل الا قلة نادرة ، ومن ثم لم فهي لا تعرف الهيفلية معرفة حققة ومن ثم تقع في اخطاء من مثل ما قاله لطفي فطيم «الضمير الشقي» وصحته «الوعي التمس» والغريب انه اورد الاصل الاجنبي لكنه ترجمه ترجمة خاطئة في اطار الخطوط العريضة المستمدة من الكتب الماركسية المبسطة ..

وعلى العكس من هذا نجد كتابات اديب ديمتري تعود الى بعض كتب هيغل وان كانت تظل متمسكة بالخط نفسه لكنها تحاول التدليل على موقفها .. في مقاله عن فلسفة التاريخ يتبين اهتمام هيغل بالشعب وان التاريخ هو روح الشعب وان الجدل هو فلسفة التاريخ وان التاريخ والعقل يفسر كل منهما الاخر لكنه يتوصل الى ان فلسفة هيغل تظل مثالية ويرى ان العقل عند هيغل لا البشر هو صانع النشاط مع ان العكس هو الصحيح .

واذا اخذنا المقال السوفييتي «هيغل وعلم الفيزياء الحديث» فانه يربط عند هيغل بين المادة والحركة والمكان والزمان على نحو جدلي ويبرز قول هيغل : ما دامت الحركة موجودة فهناك شيء يتحرك لكن هذا الشيء الذي يتحرك هو المادة . والمكان والزمان مملوءان بالمادة .. لكن المؤلف ينتهي الى ان هيغل واقف على راسه لان هذه النظرية الماركسية التقليدية ..

## د - الرؤية الثائرة

عين على هيغل وعين على وطننا العربي .. لكن هناك متزلق هو ان (نليس) كل ما بقوله هيغل لمجتمعنا .. المهم ان نأخذ الروح العامة لهيغل .. واصحاب هذه الرؤية يرون في هيغل لا مفكرا مثاليا بل مفكرا ماديا على اختلاف درجات المادية التي يرونها فيه .. ان محمود رجب يهاجم الصورة الشائنة التي رسمها الماركسيون لهيغل، ويرى انهم «قد قدموه لنا على انه فيلسوف تأملي صاحب افكار مجردة مبتورة الصلة بالواقع ، يفسر العالم ولا يعمل على تغييره ، يبرر الاوضاع القائمة الفاسدة في عصره دون ان ينقدها او يحضى على الثورة ضدها» . الا ان هيغل في نظرة خصب ترجع نظراته الى الواقع ، انها ترجع في نهاية التحليل الى رصيد ضخم من التجارب «للعيشة» .. وعلى هذا يقسم الاغتراب عند هيغل الى اغتراب مرذول هو ان انتاج الانسان ينقلب ضده ويسلبه انسانيته مثل ان ينتج الانسان تمثالا ثم ينسى انه من خلقه ويعبده والى اغتراب مقبول هو اغتراب انطولوجي وهو اغتراب ابداعي مثل ان انتج تمثالا بمنتهى الحرية اصب فيه امكانياتي .. وللاغتراب عدة انواع وليس قاصرا على الاغتراب الفكري .

ولقد حاول محمود رجب ان يجد من تراثنا وخاصة عند المتصوفة اقوالا تتمشى مع ما يذهب اليه هيغل ، غير ان خطورة هذا قائمة في تحميل نصوص القدماء اكثر مما تحتمل وان كانت المحاولة مطلوبة في حد ذاتها .

ويحاول الدكتور حسن حنفي ان ينفي ما لصق بهيغل من مثالية وان يعطي لهيغل ابعادا جديدة من خلاف الفكر المعاصر حيث يرى ان «الحاضر يكشف عن الماضي ويجد فيه ما لم يجده الناس فيه . وبهذا المعنى كان برغسون يقول دائما انه اثر في افلوطين لانه يفضل فلسفة برغسون تم التعرف على اشياء جديدة ما كان يمكن رؤيتها اولا فلسفة برغسون» . وقد نفى المؤلف عن هيغل انه صاحب مذهب وراي انه صاحب منهج ، ونفى عنه انه صاحب تجريد لان فلسفة هيغل نشأت كرد فعل على التجريد ونفى عنه انه صاحب اتجاه عقلي مجرد بل العقل

عنده عيني وذهب الى ان الجدل عنده هو جدل الواقع ونفى عنه انه نسي الفرد من اجل الكل ونفى عنه تصحيته بالحرية الفردية لان الحرية عنده ادراك للكل كما نفى عنه الايمان بالقدرية .. ثم تحدث المؤلف عن اوجه الشبه والاختلاف بين هيغل والفكر المعاصر الا انه حصر الفكر المعاصر في الفلسفة الوجودية والفلسفة الفينومينولوجية ولكن هذا خطأ لان الفلسفة المعاصرة اوسع من هذين المذهبين .. ويفيب بحثه انه خال من ايراد النصوص الهيفلية للتدليل وان كان اطار البحث سليما وقد يرجع الامر الى انه اختار رقعة عريضة لبحثه ..

ويهمم الدكتور حسن حنفي كل هذا بجملته واحدة مرت دون تدقيق في بحثه الثاني في مجلة (الكاتب) حيث يتساءل : «فماذا يقول هيغل عن الاسلام والمسلمين باعتباره فيلسوف اديان جعل الدين نقطة البدء او نقطة النهاية في كل تفكيره ؟» الا يتناقض هذا مع مقالته الاخر في هذه الجملته ؟ ورغم هذا فان بقية المقال يتمشى مع اتجاه المقال الاخر الا انه (يلبس) كل جملة لهيغل على الوضع الراهن وهذا يصيب احيانا لكن هناك شططا في هذه الطريقة .. ثم يعود فيتناقض عند الحديث عن رأي هيغل في القومية ويرى انه وقع فريسة النظريات العنصرية ويبدو ان السبب ان بعض النصوص الهيفلية قد عزلت عنده عن سياقها العام داخل فلسفته مما جعل رؤيته تضطرب احيانا والمؤلف ينقصه ان يكبح جماح هذا السيل المتدفق من المعلومات والمعرفة اللتين تخرجان من عنده بكل (عبلهما) وتنقصهما القربلة ..

ويرى الدكتور فؤاد زكريا انه لكل عصر «حق مشروع في ان يضع الفلسفات التي ورثها في ميزان النقد وهو اذ يفعل ذلك فانه لا يستهدف تحقيق مصالحه الخاصة وحدها بل انه يستجيب بذلك لنداء الفلسفة الحققة ويعمل على تحقيق رسالتها الاصيلية التي هي اشارة الاذهان وحفز العقول على التفكير لا نقل مضمون او محتوى ثابت من المعارف من جيل الى جيل» .. غير ان الدكتور فؤاد يصل الى تفسير وسطي لهيغل فهو يعد فلسفته «واقعية ومثالية في آن معا : فهي واقعية لانها تضم لحظات الواقع كلها وتجعل كلا منها حقيقة فلسفية في لحظة حدوثها ، وهي مثالية لان الاطار الذي تضع فيه الواقع بأسره اطار عقل في اساسه» وواضح انه من اجل هذه المصالحة استخدمت المصطلحات استخداما خاصا يوصل الى هذه النتيجة ..

اما مقالات كاتب هذه السطور فانها تفسر هيغل على انه قام بكل الذي قامت به الماركسية الحققة ، ماركسية ماركس الشاب لا ماركسية ماركس المتصل بانفلز ، وأنه حصر رسالته في كيف يتحول الانسان العادي الى ثوري قبل الانخراط في الفعل والعمل وقبل محاولة تغيير الواقع ، ومن ثم فان الجدل الهيفلي جدل ثوري جوهره الحرية لان الواقع جدلي والفكر جدلي غير ان جدل الفكر ليس انعكاسا آليا للجدل الواقع والا حدثت خيانة للجدل الهيفلي ، وهذا ما يتيح الحرية ، فجدل هيغل هو جدل الحرية ، والحرية عند هيغل هي الحرية المتفقة مع الحق ، والحق هو الكل ، لا حق فرد او طبقة ، ومن ثم لن تتحقق الحرية عند هيغل الا اذا قضى على الطبقات وتلاشت الدولة ولهذا فان الانسان لا يملك الا ان يتساءل هل كان هيغل ماركسيا قبل الماركسية ؟ والم يشوه انفلز صورة هيغل بسبب عدم الاطلاع على مؤلفات الشباب لهيغل وبسبب اضطراب رؤيته عندها رأى هيغل يوحد بين مقولتي الهوية والاختلاف وبسبب عدم التفرد لدراسة هيغل بشكل منهجي وبسبب عدم تناول هيغل في تطوره وبسبب عدم النظر الى ان هيغل كان بعمر احيانا بالرمز في ظل البروسية ؟ وتنتهي دراسات صاحب هذه الكلمات بقوله : «واذا كان هيغل قد تعرض للنقد فعليا مع هذا ان تردد قوله انفلز نفسه الذي كان احد الذين كاولوا لهيغل النقد : (علينا الا ننسى : لقد تحللت المدرسة الهيفلية لكن الفلسفة الهيفلية لم يجر قهرها بالنقد) » .

مجاهد عبد المنعم مجاهد

القاهرة

# الخوارج

لا انتما .. لا شجر الخابور ..  
لا احد  
يعرف من أين يجيء الحزن في الصحراء  
وكيف يرتمي الضحى ..  
عباءة حمراء  
في وجه كربلاء ..  
لا انتما .. لا الدم في الكوفة تعرفان ..  
مرارة الفرات في شفاه عاشقيه  
وحزن وارديه ...  
وراسي الطافي على رغوته الحمراء  
وحزن البكاء ...  
لا انتما .. لا الحزن في الصفصاف  
لا احد ..

\*\*\*

رايت مثلما يرى النائم تحت الشمس  
سيفا يحز منكبي ..  
وانني اغوص في الرمال  
وكانت النبال ..  
تنوشني ، صرخت من يحفر هذا الرمس  
ناديت من يدفني ..  
الحسين ام معاويه ؟  
فلم اجد اماميا ..  
الا السماء ترتدي الوانها البيضاء  
وكانت الهودج السمراء ..  
تمر بي .. تكتب اسمي ..  
في المناديل وفوق غرة الجياد  
وعندما افقت ..

رايت ما رايت  
صرخت في وجهكما ..  
لا تسملاني من يراكما  
سيان طعم الموت في الواحة والصحراء  
لم تبصراني ..  
عندما اتيتما  
لن تجداني .. كنت في سريرة الفرات  
نخلة حب .. والفرات المر ..  
اغنيات ..

\*\*\*

بايعت نخلة عليها شاعر وقبره  
في شاطئ الشوق ..  
تنام في رؤى الفرات  
وفي الضحى كان الحمام الزاجل الحزين  
يكتب فوق السعف الحنين ..  
وكنت في الهديل ..  
كنت السر ..  
كنت الشجرة

\*\*\*

لا انتما .. لا الدم في الكوفة ..  
لا احد  
يعرف كيف تنتهي ارجوزة الزمان  
النهر والشاعر ..  
يعرفان ...

ارشد توفيق

الموصل ( العراق )

# مَنْ هُمُ الْهَكَسُوسُ...

هؤلاء الذين نصورهم غزاة في شعرنا؟!

بقلم عبد الرحمن عمار

الأصليين ، ومع مرور الزمن وتعدد الهجرات يصبحون قوة مميزة تؤثر في تلك الشعوب من الناحية السلوكية والحضارية ، وكثيراً ما تقتنم تلك القوة فرض ضعف الدول وتفسخها ، وتنقض عليها لتقيم على انقاضها دولا وحضارات هي مزيج من حضارات المهاجرين والدول المقهورة ، والشكل الثاني هو شكل الهجرات الغازية المفاجئة للقبائل التي تهاجر بأعداد وعدد كثيرة لا ثبت أقدامها في البلاد النشودة إلا بالفزو والقتال .

ولنعد بعد هذه المقدمة لنوضح منشأ الهكسوس وأصلهم .

من المعروف تاريخياً أن العرب ينقسمون إلى ثلاث طبقات ١ - العرب البائدة ٢ - العرب العاربة ٣ - العرب المستعربة . ولا يهمنا هنا من هذه الطبقات الثلاث إلا الأولى نظراً لأن الهكسوس ينتسبون إلى هذه الطبقة .

يفيدنا المؤرخون أن العرب البائدة ننحدر منها قبائل عاد وثمود والعمالقة وطسم ... وانها تنقسم إلى قسمين : العمالقة وهم من نسل لاد بن سام ، والقبائل الأخرى من نسل ارم بن سام ، ويقول جرجي زيدان في كتابه ( العرب قبل الإسلام ) « يريد المؤرخون بالعمالقة قدماء العرب وخصوصاً أهل شمالي الحجاز مما يلي جزيرة سيناء الذين فتحوا مصر باسم الشاسو ( البدو أو الرعاة ) ويسمهم اليونان « هكسوس » . وكلمة هكسوس مؤلفة بالأصل الهيروغليفي من لفظين « هيك » وتعني ملك أو أمير و« شاسو » أو « سوس » بادية أو بدو ، ويكون معنى كلمة هكسوس : ملوك البدو أو أمراء البدو ، وهذه الصفة لا تطلق في ذلك الزمن إلا على العرب « ويستند المؤرخون الذين يقولون بأن أصل الهكسوس من العرب الساميين إلى العدد الكبير من الكلمات السامية العربية التي توجد في الكتابات المصرية القديمة وإلى الرسوم التي اكتشفت في مقابر « بني حسن » .. وهي تعطينا فكرة عن الهجرات المتكررة التي قام بها الساميون إلى مصر » (١)

للاسباب التي ذكرناها سابقاً فقد هاجر العماليق ( العرب ) من الجزيرة العربية وتوجهت قبائل منهم نحو الشمال ، إلى وادي الرافدين وعلى موجات متعددة ، ونوجهت قبائل أخرى نحو وادي النيل وأقاموا هناك دولا وحضارات . ففي وادي الرافدين تمكن سرجون الأول حوالي ( ٢٤٠٠ ق.م ) من التغلب على السومريين سكان البلاد الأصليين وأقام دولته ، ثم توسع بفتوحاته حتى وصل إلى البحر المتوسط غرباً والناضول شمالاً ، وتعد هذه الدولة اللبنة الأولى في

من هم الهكسوس ؟ سؤال تفرضه علينا آراء بعض المثقفين ، ومنهم الشعراء بخاصة ، والذين يصورون هذه القبائل التي سكنت وادي النيل على أنها قبائل اجنبية غازية عانت في الأرض فساداً وظلماً طيلة وجودها هناك ، وأن الشعب الذي يعيش حالياً في مصر ما هو إلا من سلالة الاقوام التي كانت تسكن الوادي قبل دخول الساميين إليها أولاً ، والهكسوس ، الذين هم بطبيعة الحال ينحدرون من الأصل السامي ، ثانياً هكذا يكون تصويرهم للامور ، فما اعتمه من تصوير ...

وعندما أحاول الإجابة على هذا السؤال ، لا ادعي أنني سوف آتي بجديد عن منشأ هؤلاء القوم وأصلهم ، ولكنني سأعرض ملخصاً بسيطاً من خلال ما نقله المؤرخون وعلماء التاريخ والذين لا يهدفون من خلال دراساتهم إلا إظهار الحقيقة التاريخية الكاملة عن أصل الهكسوس وجنسياتهم ، حتى أتوصل إلى هدفني الذي من أجله سطرت هذه الكلمات .

يكاد يجمع معظم المؤرخين على أن منشأ الساميين في شبه الجزيرة العربية ، في البلاد المحصورة بين وادي النيل ووادي الرافدين ، ومنها بدأت تتسرب تلك الاقوام عبر الأزمنة المتلاحقة نحو ذئك الواديين المذكورين . وكانت هجراتهم على موجات متعددة تعود أسبابها لعوامل هامة منها : أن القبائل البدوية كانت عندما يحل الجفاف والقحط والمجاعة تندفع للهجرة طلباً للماء والمرعى ، وكثيراً ما نشاهد في زمننا الحالي مثل تلك الهجرات وخاصة في بلادنا العربية حيث ما تزال القبائل الرحل ، ومنها القبائل المتحضرة والتي كانت تشكل في جنوب الجزيرة العربية دولا منظمة تمتعن بالزراعة والصناعة والتجارة وتتمتع بالاستقرار والهدوء ، فكثيراً ما تدفعها الحروب والاضطهاد وضعف الدول وانهيار السدود وخراب المدن إلى الهجرة نحو بلاد أكثر استقراراً وأماناً .

ونكتيجة طبيعية فإن أية اقوام مهاجرة هرباً من الجفاف والقحط ، كان موئلاًها الأول هو الماء ، فالأما وخاصة عند الشعوب القديمة كان وسيظل أصل الحياة ، لهذا كانت الاقوام والقبائل تتوجه دائماً إلى نحو الشمال حيث الهلال الخصيب والمعاصي والفرات ، وأما نحو الغرب حيث وادي النيل والنهر الذي يجري فيه من جنوب بلاد النوبة حتى البحر المتوسط .

وكان هناك شكلان من الهجرة : الشكل السلمي حيث تهاجر القبائل بأعداد قليلة طالبة الحياة والخصب تحت ظل أصحاب الأرض

بناء تكوين الامة العربية وتثبيت اقدمها في تلك البلاد ..

ومن اعظم الدول العربية التي اقيمت في وادي الرافدين ، دولة حمورابي البابلية المشرع العظيم ، وقد توسع بالفتوحات كما توسع سلفه سرجون الاول ، وكانت الحضارة في عهده تعد من اعظم الحضارات في التاريخ القديم ، حتى في عصرنا الحالي لم تتوصل بعد اية دولة متحضرة في بعض النواحي كما توصل قديما اليها حمورابي وشريعته المشهورة بدل على ذلك . ويكفي ان نشير الى ان اول مدرسة في التاريخ بناها حمورابي لتعليم الاطفال وانه اعطى من جهة اخرى المرأة حريتها واستقلالها التامين ، حتى ان الكثيرات منهن كن موظفات في دواوين الدولة ومصالحها . ودولة حمورابي هي اللبنة الثانية .....

اما في وادي النيل فقد ابتدأت الحضارة العربية تتوضح بتسرب الهكسوس اليه ، ففي بادي الامر كان العماليق يعيشون في ارض مديان شرق جزيرة سيناء وكان بينهم وبين المصريين عداة وحروب وهذا ما بينه كتاب التوراة حيث تردد اسم العماليق كثيرا . وبعد ذلك تقدم عمالقة الهكسوس بشكل هجرات متوالية في سيناء ومنها الى الصحراء الشرقية الواقعة بين وادي النيل والبحر الاحمر فظلوا مدة طويلة ينتقلون في تلك المناطق ، وكثيرا ما كان هذا الامتداد دون تصادم بين القبائل المهاجرة وسكان تلك المناطق طالما يظل هذا الامتداد سلميا حيث ان المصريين القدماء ما كانوا يعارضون مثل هذه الهجرات ، وتعاطفت قوة الهكسوس بتوالي الهجرات وامتدوا نحو حدود وادي النيل وتغلغل الكثير منهم بين شعوبه ، وكان للمتغلبين فيما بعد دور فعال في انتقال الحكم من ايدي المصريين الى ايدي الهكسوس .

وعندما ضعفت دولة وادي النيل وتجزأت في عصر الاسرة الثالثة عشرة ، وثب المهاجرون واستولوا على الحكم بعد ان عظمت قوتهم كما ذكرنا ، وقد استخدموا في حروبهم المركبات والخيول واستعملوا السيوف والخناجر والنبال ، تلك الاسلحة وادوات النقل التي ما كان للمصريين معرفة بها من قبل ، وظلوا يحكمون البلاد فرابة مائة عام ، وقد اقاموا فيها حضارات راقية تشبه الحضارات التي اقيمت في عهد سرجون الاول وحمورابي في وادي الرافدين وقد « اشتهر من ملوك الهكسوس « حيان » او « خيان » ، وقد عثر المنقبون على بعض القطع الانثية في عهده ، وهي تدل على امتداد حكمه الى سورية وبلاد الرافدين وحتى بحر ايجة كما انه امتد الى جنوب مصر حيث وجد اسمه على صخره جنوب طيبة .

وهذه القطع الانثية تدل على توسع نفوذ هذا الملك الى تلك المناطق « (٢) نستنتج من هذا القول ان دولة عربية كبرى اقامها حيان الهكسوسي وهذه الدولة تعد اعظم من سابقتها ، دولة سرجون الاول ودولة حمورابي اللتين شملنا وادي الرافدين وسوريا فقط بينما نرى ان دولة حيان قد شملت بالإضافة الى المنطقتين المذكورتين ، مصر ايضا وربما الجزيرة العربية كذلك . اذن « فهي حضارة عربية منذ نيف واربعة الاف سنة تشبه نهضة العرب في صدر الاسلام ، وللامم ادوار تشب فيها وتقلب . فاعتنم العمالقة ضعف دولة النيل ودولة الفرات ، كما اغتنم اكسلسون ضعف الروم والفرس بعد ذلك بثلاثين قرنا (٣) » . وهذه هي اللبنة الثالثة ..

نلاحظ مما سبق ان الهكسوس عندما حكموا مصر ما جاؤوها غزاة دفعة واحدة كالسيل يهدر مرة ليصمت الى الابد ، وانما جاؤوها على دفعات متتالية كالنهر الذي يحفر مجراه بهدوء ودراسة ، انها عملية استيطان ونطعيم طبيعيين بلغت من الزمن مئات السنين وهذا ما تفسره لنا هجرتهم السلمية والغازية معا ، حيث ان التشكيلين يجب ان يحدثا حتى يتم الاستيطان كما بيناه لان الهجرات السلمية بمفردها لا تلبث جماعاتها وبعد فترة من الزمن من ان تذوب في الشعوب الاصليّة ، وكذلك الهجرات الغازية الفجائية بمفردها ايضا ، فان التصادم الذي تحدثه هذه الغزوات يعكس النفور وعدم الاندماج

والتقارب بين الشعبين ، وقد تتخذ تلك الهجرات شكل الاحتلال والاستعمار وهذا الشكل لن يستمر مهما طال لانه سيرتد اخيرا امام نهوض الشعوب المغلوبة .

ولكن البعض مع الاسف قد ظن ان الاستيطان الهكسوسي لمصر يشبه الاستيطان اليهودي للفلسطين في الوقت الحاضر حيث ان الصهاينة بدأوا بالهجرة السلمية الى فلسطين منذ بداية القرن العشرين ولما قويت شوكتهم وثبوا واحلوا البلاد ، تماما كما فعل الهكسوس ، ولكن النظرة المنطقية للامور تؤكد خطأ هذا الظن ، نظرا للفارق الكبير بين الاستيطان القديم والاستيطان الجديد . ويتجلى هذا الفارق بالامور التالية :

١ - كانت تتم الهجرات قديما بدافع حب البقاء من قسوة الطبيعة وبدافع الجوع الذي يسببه الجفاف والقحط ، بينما نرى ان الهجرات الحالية تتم بدافع حب السيطرة والجشع واستغلال الثروات الطبيعية والتركز في المواقع الاستراتيجية ، وكثيرا ما ترافق هذه الهجرات الحالية قوة الجيوش لحمايتها ، وهذا ما حدث لهجرات اليهود الى فلسطين حيث تمت تحت حماية الجيش البريطاني خلال احتلاله لفلسطين .

٢ - توضحت معالم الشعوب في العصر الحالي وترسخت جلورها في الارض التي تعيش عليها واصبح لكل شعب لغته الخاصة وتراثه الذي يستمد منه وجوده وبقائه فضلا على ان الشرائع والقوانين الدولية قامت لحماية الدول والشعوب وخاصة المستضعفة منها ، وان كانت تلك القوانين والشرائع تتم ضمن حدود ضيقة ، وهذا ما ينطبق على الشعب الفلسطيني على اعتباره جزءا من الامة العربية ذات التراث والحضارة والتاريخ الطويل ، على عكس الشعوب القديمة حيث لا شرائع ولا قوانين ولا « جوازات سفر » تمدد انتقال الاشخاص انها كانت قبائل وجماعات تفرض عليها ظروفها الحياتية التنفّل والرحيل من مكان الى آخر ، هائما وجد الماء القت مضاربها حوله ، وعندما يظهر الشح والنضوب تهاجر منه وكذلك اللفة ، لم يكن لها في ذلك الزمن هويتها الثابتة ، انها كانت في طور التكوين ، طور الاخذ والعطاء والتعديل ، لهذا وذاك كانت عملية الاندماج والتجاذب بين القبائل عملية طبيعية ، وهذا ما ينطبق على قبائل الهكسوس عندما حكموا مصر .

٣ - استمرت هجرات الهكسوس الى وادي النيل ، وقبل استيلائهم على الحكم ، قرونا متعددة وما كان هدف تلك الهجرات الاستيلاء والحكم عندما شدت الرحال وهاجرت غربا وانما كان هدفها معرفة الماء والمرعى . بينما تمت هجرات اليهود بفترة قصيرة من الزمن لا تتعدى الخمسين عاما ، استولوا بعدها على فلسطين ، وكان هدفهم الاول ، وقبل ان يبدأوا بالهجرة هو الاستيلاء والسيطرة مما جعل الشعوب بالنفور وعدم الاندماج طبيعيا بين الشعبين .

٤ - يرجع ان شعب الهكسوس الذي عاش في مصر يفوق الشعب الاصلي ، وهذا ما بينه المؤرخ الاسكندري المتوفى في اواسط القرن الثالث قبل الميلاد عندما ذكر ان سلاطيس وهو اول ملك من الهكسوس حكم في وادي النيل بنى مدينة اوراس وحصنها بالابراج والقلاع والاسوار واكثر من حاميها حتى بلغ عددها ( ٢٤٠٠٠ ) مقاتل (٤) . وهذا ما يعزز القول : بان نهاية حكم الهكسوس في مصر ما هي الا نهاية احدى الاسر المتعددة التي حكمت مصر عبر التاريخ القديم . بينما نرى ان اليهود الذين يعيشون حاليا في فلسطين لا يتعدون المليونين من البشر داخل مائة مليون انسان هم سكان الارض العربية وهذا الفارق الكبير يؤكد على ان العنصر اليهودي الذي يعيش اليوم في فلسطين هو عنصر شاذ ، حتى ولو كان عددهم يفوق عددهم الحالي بكثير فانهم سيظلون عنصرا شاذا ومحتلين نظرا للمقومات التي تتسم بها القومية العربية .

هذه هي هوية الهكسوس ارجو ان تكون قد توضحت ان كان

ينظر اليها بمنظار معتم وقد اظهرت الفارق الكبير بين الغزو اليهودي لفلسطين العربية وبين ما سموه بالغزو الهكسوسي لمصر . وقد بقي ان اوضح الاسباب والظواهر التي دفعت البعض لان يظن مخطئا ان لا فارق بين الغزوين ، وهذه الاسباب والظواهر عديدة نجملها بما يأتي :

ان الهكسوس عندما حكموا مصر اقاموا هناك حضارة ورفيا ، كما ذكرت ، ولكن هذه الحضارة طمسها كره المصريين القدماء الشديد لمن اسموهم بالغزاة وازالوا من ارض مصر كل اثر خلفه الهكسوس بعد خروجهم منها ، كالتقوش والتماثيل والمعابد الدينية والتي كانت تدل على حضارتهم واصلمهم كما فعل من بعدهم التتار عندما حاولوا تهديم التراث العربي . وعلى الرغم من حرص المصريين الشديد على اخفاء معالم حضارة الهكسوس فقد بقي القليل منها ، واكتشف اخيرا بعض الآثار التي تدل على اصلهم وعلى ملاصق من حضارتهم . فقبل اكتشاف تلك الآثار لم يصلنا من تاريخهم سوى ما نقله المؤرخون المصريون القدماء حيث صورهم غزاة قساة قلوب وهذا لا يظهر لنا الحقيقة الموضوعية اذا اعتمدنا على طرف واحد في تدوين التاريخ وخاصة اذا كان هذا الطرف يحمل في قلبه الكره والصفينة على الطرف الآخر ، ومع الاسف فقد جرى بعض المؤرخين في عصرنا ممن يحملون في نفوسهم بذور الاقليمية ، ما نقله المؤرخون القدماء دون تمحيص ولا دراية . وقد غدى بعض المؤرخين الغربيين ، لقايات في نفوسهم ، هذه النزعة لكي يتكسر الانفصال والتجزئة بين شعب الامة العربية الواحد ، وما علموا ان الحقيقة اكبر من كل شيء وان بذور التجزئة لا تثبت الا في ذوات النفوس الضعيفة وان التحلزن الاقليمي لا يتكون الا في نقوب ضيقة . وبكل اسف فقد انساق بعض الشعراء وانجرفوا مع نيار تلك النزعة الاقليمية ربما بقصد او بدون قصد تحت تأثير تلك الافكار الخاطئة . وعلى كل حال ، فالتجرفون مع ذلك التيار هم مخطئون على كلا الوجهين .

ان الشاعر هو الطليعة الواعية الباحث دائما عن الحقيقة المطلقة الساعي الى توضيح معالمها . انه يستخدم اشياءه ووسائله الدقيقة ذات النفس الطويل والمداول البعيد لكي يتوصل الى هدفه . غايته ، فالشعر هو الاداة الثابتة في الكشف عن الباطن . عن الجنود . عن المجهول من خلال ثانيا الموجودات التي يعايشها الشاعر او يحس بها ومن خلال الرمز الذي يتكشف في الاسطورة والحادثة التاريخية .

لذا وعلى اعتبار الشعر اداة كشف وايضاح ، فان من لا يحسن استخدام الحادثة التاريخية كرمز او يخطيء باستخدامها موضوعيا ، فانه يتوه في صحراء المجهول ويظل بدور في دوامة ضبابية باحثا عن ذاته الضائعة بدلا من ان يبحث عن الحقيقة من خلال تلك الذات ضمن خط واضح ومحدد . وبهذا تتناثر الاشياء وتهدم قوايلها التي تشكل بنية القصيدة ثم تنتكس نحو الاسفل . . نحو الضياع ، بدلا من صعودها الى غايتها هرميا نحو الاعلى .

صحيح ان الشاعر حر باستخدام الصور الشعرية التي تجنب نحو اللواقع ، ولكن بقصد تغذية القصيدة بذلك التوهج النفسي للحالة الشعورية والحسية الكامنة في اعماق الشاعر وهذا التوهج ينعكس بدوره ليؤثر في نفوس الآخرين . (٥) ولكنه -الشاعر- ليس حرا باستخدام الاشياء الواضحة المحددة كالحادثة التاريخية ، كما يستخدم الصورة الشعرية من حيث التحوير والجنوح ، فليس من المقبول منطقيا ان تصور - نحن العرب - الهكسوس والتتار مثلا على انهم غزاة محتلون من ذات الصنف الواحد اذا ما علمنا ان الهكسوس هم من اصل عربي

حكموا مصر ونقلوا اليها حضارتهم ورقبهم ورفدوا تلك الارض بالعرق العربي ، وان المغول على عكس الهكسوس هم من اصل بعيد كل البعد عن الاصل العربي ، جاؤوا من الشرق واجتاحوا الارض العربية مهدمين حضارتها وناقلين اليها الفوضى والخراب . وليس من المقبول ايضا استخدام الغزو الهكسوسي في الماضي رمزا للغزو الصهيوني في الحاضر ، نظرا لان تفسير الرمز في هذه الحالة يتجه نحو خط معاكس للخط الذي تهدف من خلاله الوصول الى النهاية المطلوبة ويضعنا بالتالي غزاة محتلين جنبا الى جنب مع الغزاة الحقيقيين . مما تقدم ، فان معالجة الواقع عن طريق الاسطورة او الحادثة التاريخية شعريا تتطلب معرفة الاشياء المقصودة بجزئياتها الكلية مورويا بالدقة والذكاء والرؤيا الشاملة حتى تعطي القصيدة المدلول المطلوب وحتى يتوصل الشاعر ويوصلنا معه الى ما يهدف ، دون ان يقع في المناقضات او يهدم المركز الواقعي الذي تقف عليه الحادثة التاريخية . ان موروثاتنا التاريخية عزيزة علينا لاننا جزء من هذه الموروثات وامتداد لها ، فيجب ان لا نخطيء باستخدامها اذا كنا نود الصعود نحو قمة الحضارة .

عبد الرحمن عمار

دمشق

- ١ - انظر معالم تاريخ الشرق القديم لعبد العزيز عثمان صفحة ١١١
- ٢ - المصدر السابق صفحة ١١٥
- ٣ - انظر جرجي زيدان في كتابه (العرب قبل الاسلام) صفحة ٧٠
- ٤ - المصدر السابق . صفحة ٧١
- ٥ - من هنا تكمن الخطورة اذا ما تناولت القصيدة حقائق مفلوطة ، نظرا للتأثير الكبير الذي تحدثه في نفس القارئ . وهذا من الاسباب التي دفتني لكتابة هذا البحث .

صَدَرٌ حَدِيثًا

## الشعر العراقي الحديث

### مرحلة وتطور

تأليف

الدكتور جلال الخياط

دراسة موسعة تتبع سير تطور الشعر العراقي الحديث في مراحل الثلاث : ذروة التقليد في اواخر القرن التاسع عشر ، والفترة الموطنة للتجديد في النصف الاول من القرن العشرين او « التجديد الموهوم ومدرسة النثر المنظوم » وتتناول الشعراء : ( الرصافي ، الزهاوي ، الكاظمي ) ، وبعد ذلك يمثل الصافي وحسين مروان والجواهري المدرسة الشعرية المستقلة ، ثم مقدمة مستفيضة عن الشعر الحديث ومحاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية مع دراسة مفصلة للشعراء : البياتي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وآخرين .

منشورات دار صادر - بيروت

# سطحات البسطامي

(١)

(رؤية لعام ١٩٧١)

وارسم في وجوههم حكايا الويل  
واقذفهم .. انا الطوقان  
ماذا بعد هذا القحط  
وماذا بعد  
غير السيل ؟

\*\*\*

ساكتب بالدماء قصيدة المنفى  
اقىء القبح  
اشرب بعدها الانخاب في قربه  
واشطح ، ثم اسفحها  
كتل الدهن منسوباً على الوادي  
وازرع في الطريق تجاوز الخيبه  
واحفر بالرماح السم ارضي  
ثم ازرعها  
واكتب رائع الاشعار بالحنطه  
«فخيرا ان تراني مرة

وترى الهك الف مره»

\*\*\*

انا الزراع ، لن تحصد  
اذا نضجت مزارعنا قاطفا يانع الثمر  
سألقاك ..  
وحقدي من لظى سقر  
ولن ابقى انا المكور  
والاسرار في صدري

\*\*\*

ساتبعهم ..  
حجارة حقدى السجيل  
ساتبعهم .. وانفيهم  
رمال الوهج في سيناء تعرفهم  
رجال التيه في ارضي مقابرهم  
ساتبعهم ..  
ساتبعهم ..  
ساتبعهم (٣) ..

ابراهيم الجراي

الرقه - تل اببيض

(٢) في القصيدة نفسينات متفرقة من اقوال البسطامي  
والشيلي لا نجد من الضروري الاشارة اليها .

على هضبات ماضينا وقفت اسائل الاحزان  
انظم رغبة الحاضر  
اعري وجه ذاك القابع الملعون في عيني .. انفيه  
اخليه ..  
طريدا .. راكضا .. عثرا على الطرقات والسلم  
فقد كنت له المرأة  
صار لي انا المرأة

\*\*\*

تجنحت ..  
وطرت ..  
وكنت ذات الله .. بين البيت والقدس  
لارعى يا عباد الله .. صوت الله  
بين السيف والبأس

وماذا كان .. ؟

ماذا كان .. ؟

ضج الحقد في رأسي  
لانا قد مررنا في مقابرهم .. وصافحنك للعفو  
طلبنا منك ان تعفو  
وقلنا عنهم الاشرار معذورون (٢)  
وقلنا لا تعذبهم .. وكف  
عظام جرجرتها في خطاياها .. قضاياها  
فجز عنهم

\*\*\*

اله العرش يا نفسي ويا ذاتي  
اغني ..  
مد لي يمينك  
لاني قلت عن ابنائنا البسطاء مفرورون  
فحسبي آه من نفسي  
ولكني سأرميهم .. حجارة حقدى السجيل  
وشالتي جناحي .. آبايلا  
سأصليهم ، واجعل وهجهم كالليل

(١) ابو يزيد البسطامي توفي سنة ٢٦١ هـ - ٨٧٥ م صوفي،  
من اهل الشطحات .. اکتملت على يديه .. والحلاج والشيلي  
ورابعة العدويه .. فلسفة الشطح الصوفية .

(٢) كان ابن سالم يقول ان ابا يزيد البسطامي اجتاز بمقبرة  
اليهود فقال معذورون ومر بمقبرة المسلمين فقال مفرورون .



# الحثثة

بقلم أحمد محمد زين الدين

أطلق عليها جزافا هذا الاسم وهذه رجولة حقبة . لقد نفلت عليك غريزة البقاء واضلعتك عن واجبك ، عن فيمتك الانسانية . غريزة البقاء فيك كالغريزة الجنسية تثار في اي موقف .

في اللحظة الاخيرة كان عليك ان تصمد مثل بقية الرجال . لكن ما ان استفحلت الامور ونذهور الموقف حتى هربت كجرذ تحت جنح الظلام طالبا الماء والادام من اية فمامة . لكن الحقيقة ان الخوف كان عندك اقوى من طلب الفداء .

كان بقية الرجال المزارعين العشرين يقاتلون بايمان اما انت فكنت تقاتل طلبا للنجاة . سيقول الناس انك جزوع ونذل مثل ابيك . الا تدري ان اخاك كما قال يحاول ان يرد كرامته وكرامة من معه وان كان ذلك على حساب حياته وحياتهم . لقد قلت لاعدائه آل (ن) الذين يملكون قطاعات كبيرة من الاراضي ان اخاك (م) مجنون ومعتوه . نعم هذه الجثة التي تريد ان تحصل عليها او بالاحرى التي تريد ان تحصل عليها امك المعجوز كانت في يوم ما لرجل مجنون . لا يفهم . ولا يدري ماذا يفعل . لقد قلت عنه ايضا في مرة اخرى انه مغرور : نعم انسه مغرور . انا اكبر منه سنا وادري منه بالامور وجواهرها . انه يريد ان يسود وجهنا معكم . لعنة الله عليه . انه منذ ان شب وهو يشير بيننا وبينكم مشاكل لا حصر لها . انه يتهمد ويحاول ان يشير الفلاحين معه . لكم قلت له ان يركن للسكينة لكنه ذو خسة وضعة نفس .

وعندما هددوا بقتله اذا ما استمر في انارة المتاعب بينهم وبين الفلاحين لم يكن جوابك يختلف عن سابقه بالرغم مما يحمله هذا التهديد لايك من هدر لكرامتك وشخصك .

ها هو الان ملقى هناك جثة هامدة لا حراك فيها ولا حياة . وها انت ما زلت متمتعا بنشاطك وقوتك وفدرك الجنسية في مواجهة (س) وفي مضاجعتها ليلة كاملة دون ملل . لماذا يعيش الانسان ؟ ليس ليحقق رغباته المكتومة ؟

اخوك (م) لم يعرف من اين تؤكل الكتف . كان بزج بنفسه في قضايا لا تهمه .

لماذا ؟ ردا للكرامة ! واية كرامة في ان نواجه طابورا من اغنياء آل (ن) ورجالهم المسلحين ونلقى مصرعنا في ليلة مدلهمة ونختنق في جحر كالفئران دون طعام او ماء طيلة اربعة ايام كاملة . انه التهور ! ان نتحول في ساعات من شباب يصفجون بالحياة وتجري في عروقهم دم الرجولة الى جثث هامدة تنتن . لكم تصورت قامة (م) العامرة بالشباب والحياة جثة كجذع شجرة هرمة وكبيرة نسد باب القلعة الصغير .

تراث له القلعة الصغيرة من بعيد مزروعة في تراب التلة الاحمر . كان لا يتبين الا هيكلها الاعلى ، وكانت رائحة الارض البكر تنتشر في انفه والصخور البنية تنشب بقوة بأرض التلة . العرق يتصبب بفزارة منه والقميص الابيض يلتصق بجسده اللزج . رائحة العرق تنبعث من بين ابطنه وقرص الشمس المتوهج يلتصق في السماء اللامتناهية . كان يفرز حذائيه الصليبين في التراب في كل خطوة بخطوها بحذر على سفح التلة . لا اثر للخضرة هنا ، لكن في الافق يمتد بساط اخضر . كان يحس بان الارض تنبض تحت قدميه .

ان باستطاعته الان ان يميز مدخل القلعة الضيق والمجوف . توقف فجأة . احس نبضات قلبه تدق بسرعة كمطرقة تدق لوح صفيح . تفصد جبينه بعرق غزير . وتحسس في وسط طوق الجلد الذي بمنطق به نصل السكين الحاد .

الان باستطاعته وهو واقف هنا خلف هذه الصخرة العالية ان يرى كل شيء . وجهه ناظريه نحو باب القلعة . لا شيء يتحرك خارجها حتى الان . وحوله لا شيء ينم عن حركة او نامة . اراحات نفسه قليلا وخفت نبضات صدره على حين كانت عيناه معلقتين على مدخل القلعة .

هل ترك آل (ن) احدا يحرس الجثث ؟ وماذا تنفع هذه الجثث ؟ يكفي انهم ازهقوا الشعلة التي فيها ! لكن امك المعجوز الحث عليك ! الحاحها غريب حتى في ساعة المحنة : يجب ان تحصل على جثته ولو تعرضت للتهلكة . ولو اصبحتنا جثتين هامدين .

بكاؤها بالرغم من الحافها وعنادها السلبي ، ماذا فعلوا بالجثة ؟ ربما شوهوا ملامحها وسمانها او مزقوها اربا . او ربما قطعوا اوصال ذلك الجسد الآدمي . او ربما لن تميزها عن بقية الجثث الملقاة . يجب ان تظل متاهبا لكل طارئ فلم تمض الا ليلة واحدة على الحادث . والحادث ليس نزوة عابرة .

كان بود امك ان نشتمك وتلعنك . لقد بدوت لها هيكل آدميا فارغا من اي محتوى . لو كنت بنتا لكان ذلك اشرف . ألم تحس بذات نفسك انك ابله وغير جدير بالحياة الجرة ؟

لقد كنت متوهما حين حاولت تبرير فعلك بانه في سبيل البقية الباقية من امك كي لا تصاب بمصيبتين اثنتين . لقد كان فعلك فعل خوف ونذالة . لقد تركت اخاك مع بقية الرجال بعدما تملك منك الجبن والخوف من السقوط بالرغم من قولك بانك رجل كامل الرجولة . انك رجل فقط امام (س) . البهائم والحيوانات تمتاز بالرجولة على هذا النوال . كل واحد يستطيع ان يضع عضوه بين فخذين لكنه فلما شبت رجولته الحقيقية في المواقف الصعبة . تلك رجولة مزيفة

لقد قلت للمعجوز بأنه لا داعي لأن اخاطر لآتي بالجثة : ما نفع جثته يا امي بعد ان لقي مصرعه ؟  
- اريدها ولو كانت اربا . اريد ان اراها .. اراها .. اراها ..  
اتسمع ؟

دائما هذه المعجوز ملحاحة ، ملحقة وعنيدة . انها شبيته . لقد فلت له مرارا بانك عنيد مثل امك ، متمرد ، لا تفهم كيف تعيش .  
لقد ظل عنيدا حتى في احلك المواقف واصعبها .  
كان استون بندقينه يطل من خلال فجوة في جدران القلعة كبقية البنادق العتريين ليلا ونهارا . وكان سريع الحركة . يقفز كالقرد حين ترمينا بندق آل (ن) لتهينة الذخيرة للرجال : عليكم ان تصوبوا جيدا نحو اهدافكم من رجال آل (ن) اولئك الذين يفتنون من اجسادكم وعرقكم .

ويرفع السلاح من الجانبين لاربعة ايام كاملة . وبعدما انجلت الوقعة عن احدى وعشرين جثة قتلها الظمأ قبل ان يقتلها الرصاص . لكم رجوت (م) في الليلة الاولى في ان لا يتمرد او يقابل حفاظا على ماء وجهه . لكنه لم يقبل النصيحة . نصيحة اخيه الاكبر . واجلى امه الى قرية اخرى واجلى معها عشرين عائلة اخرى .

كان الرجال العشرون متحمسين مثله . كانوا اغرارا . ولقد استطاع ان يوغر صدورهم ويدفعهم لقتال آل (ن) مع ما لهؤلاء من حظوة عند الفلاحين دفاعا عن كرامة مزعومة .

لقد سمعت الكثيرين يقولون : لماذا يحاول ابن (ب) النذل ان يشير الاضطراب في القرى . فلا تريد احدا ان يقف بيننا وبين آل (ن) فنحن ادري بمصلحتنا خاصة اذا كان ذلك المدافع عنا هو ابن (ب) . لقد نشبوا لابيه (ب) سجلات نذالته المعهودة والمعروفة من السرفة الى بقية الرذائل . لقد فال جمع منهم انهم لا يريدون ان يدافع عنهم ابن (ب) هذا لانه نذل . ومتى كان الاندال في يوم من الايام يردون كرامة لانسان والفضة والجبن والخسة من طينتهم وجبلتهم .

يا اخي (م) اني ادري بخفايا الامور وانني اخاف عليك اذا ما اصررت على عنادك ونهورك ان تلقى ما لا تحمد عقباه . فهؤلاء قوم من الاشراف ومن عليا القوم وليس باستطاعتنا مجابتههم . كما انه ليس من مصلحتنا بشيء .

لكنه كان دائم السكوت ودائم الفعل والتنمر . لم يعر حديثي اي اهتمام او انتباه بل نمادى سادرا في غيه . وجرتني في تلك الليلة الى القلعة من طوفي ككلب صيد ، ووضع في كفي بندقية ذات استون طويل . كان عنيدا مثل امه . لقد قالت لي (س) ان اخاك يريد ان يوقعك في ورطة كبيرة لن تخرجوا منها سالمين . ونحقق ما قالته . لقد كانت (س) دائما جذابة ومغرية كما كانت ذكية .

هذه الورطة لم تنته بعد . حتى بعد موته . بعدما اصبح جثة كبيرة لا تتحرك .

الام الملحاحة هناك والجثة الملقاة هنا في الفلسمة تحاولان ان نضعاني في ورطة جديدة .

كان عليه ان يتقدم ببطء وحذر شديد ليستطلع المكان فربما كان هناك داخل القلعة او حولها رجال من آل (ن) .

ماذا ينفع هذا الفعل او بالاحرى متى حاولت ان تقتل احدا حتى ولو كان يريد منك ؟ ان آثار فديمك خلف القلعة ما زالت مرسومة تدل على شجاعتك في الركض . لكن ! اسهل علينا ان نركض من ان نتحول فجأة الى جثث لا حراك فيها فلا تشتهي او تتكلم .

كانت تلك الليلة عصبية حال هذا اليوم . زادت حدة النيران على القلعة الصغيرة التي اوى اليها الرجال . وكان الرصاص ينهمر كزاد المطر . وكان رجال آل (ن) معروفين بمهارتهم في الرمايقوالقنص وكانوا شديدي الحيلة .

قرقع السلاح طيلة ساعات الليل الاسود وكان على الرجال

داخل القلعة ان يصمدوا اطول فترة ممكنة متحمليين الجوع والمطش الذي ينهش الاكباد . ونوقف الرمي قليلا وران الصمت ، لكن الرجال ظلوا متربصين وايديهم على الزناد . وجاء دوري في حماية باب القلعة . لكنني احسست بان التوقف عن اطلاق الرصاص من قبل رجال آل (ن) خدعة واحسست بالقابل بالخوف وارتعدت فرائصي وخفق قلبي بعنف افوى من ذلك الخفقان الذي كان يلزمني اثناء تبادل النيران بيننا وبين رجال آل (ن) . وازدادت خفقات القلب لدرجة كبيرة حتى شعرت بجسمي ينتفض بكامله خاصة وان النيران ستنهمر بغزارة على باب القلعة اذا ما بدأ الرمي من جديد .

داخلتي هذا الشعور وانا اضبط نفسي وقد تسلمت السى خلف القلعة منبطحا على الارض واحسست كان غيري كان يتسلل وكمان يجازف طلبا للنجاة وهربا من الورطة . وما ان وصلت الى رأس الوادي حتى اندفعت الى المنحدر بسرعة غريبة وعجيبة .

كيف استطعت ان اتخلص من مرافقة الرجال في القلعة واتخلص من رجال آل (ن) ؟ هذا لم ادركه ! كل ما كنت ادركه انني كنت اتحرك بغريزة حب البقاء والخوف من الموت ولم افقه اذا كان لبقية الرجال في القلعة قلوب غير قلوب من دم واعصاب . لقد ظل الرجال المزارعون في جوف القلعة .

وفي الصباح توارت الاخبار عن ذبح كل المزارعين في هذه القلعة ومعهم المتنمر الكبير (م) كما كان يحلو لي ان القبه .

هذه الجثة ! ماذا تريد المعجوز ان تفعل بها ؟

اتريد ان تحفظها كهومياء تضعها عند باب المنزل ؟ . كل ما تريد ان تقول انه تريد الجثة لتراها ولو اصبحنا جثتين جامدتين بدلا من جثة واحدة ، كانها ستعيد لها روحها وشبابها الذي ولي مع ذلك النذل .

حاول ان يرفع رأسه من خلف الصخرة العالية ، لكنه لمح فجأة رجلا مسلحا يقف على باب القلعة الصغير . فتظامن برأسه نانية وزاد وجيب صدره وخفقان قلبه ، وبغضد العرق من جبهته السمراء والعريضة .

ورطة جديدة واعدة لتجربة دامية نخلص منها بصعوبة .

حاول ان يخفي جسده خلف الصخرة الصلدة والعالية كي لا يرى فيسهل اقتناصه . كانت كل حركة يقوم بها تصاحب في الجهة المقابلة حركة للموت .

هل عليك ان تلقى مصرعك لتسرق جثة ذلك الحيوان ؟ لقد مات ولغظ انفاسه !

وفجأة ارتطمت رصاصة بالارض بجانبه وانفرت في التراب . التصق وجهه بالارض وكانت انفاسه الحرة تختلط بعبق الارض والتراب . رائحة الارض طيبة ! هكذا كان له (م) . لسو كان لسك ان تشهها عن قرب لادركت رباها ولعرفت ان الموت في سبيلها سعادة لا تماثلها او تضاهيها سعادة في الدنيا . الارض طيبة !

تحرك ببطء وحذر . لا يهمه الآن الا ان يحتمي من الرصاص بعدما انكشف امره وبان موضعه . الارض طيبة ووجيب صدره يدق بعنف . مرت من امامه رصاصة اخرى . ارتفع الدم في رأسه بسرعة . وقذف برصاصة نانية قبل ان يتحرك فاخترقت صدره كسهيم ناري . انبجس الدم القاني والحار بغزارة من بين ضلوعه . واحس بالحرارة والتمزق في احشائه .

تمسكت يده في الارض بشدة وغرز اصابعه فيها بقوة .

تململ . لم يعد خائفا . بوده ان يرى الجثة .. الجثة .

بوده ان يقف لكنه لا يقوى على الوقوف .

خف التوتر في صدره وفي قلبه . وخف الوجيب . لم يعد صدره يضط على الارض .. الارض الطيبة ... الارض دائما طيبة .

احمد محمود زين الدين



# كافكا والموت ..

تقديم وترجمة لقصة كافكا « في مستعمرة العقاب »  
بقلم الدكتور عبد الحميد إبراهيم

## ١ - التقديم

الموت ✕ هو النعمة الرئيسية المسيطرة على هذه القصة «والموت» هي البطل الحقيقي فيها فالحدث عن اجرائها ودقائقها ووظائفها يملأ وجود القصة ويشيع فيها لونا من الكآبة ، والضابط يعتز بهذه الآلة التي تنفذ حكم الاعداء آليا ويتحدث عنها وعن ضحاياها حديث الولهان بل ان الموت يختلط عنده باللذة فلم يعد هو ذلك الشيء المنفر المرعب ، بل هو ذلك الشيء الجذاب الذي يضفي على وجه الضحية نورا ، يبدأ من العيين ثم يشع حولها ويسول للشخص بان يلقي بنفسه تحت « جراف الآلة » ويجعل المتفرجين يسبحون في نشوة صوفية ويخفضون اعينهم امام هذا المنظر القدس . وحين احس الضابط انه مههد فيها - وهو الذي ارتبط وجوده بوجودها - القى بنفسه تحتها فمزقته أشلاء وطوحته فوق المقبرة وقد اكتسى وجهه امارات الهدوء والرضا .

وهي نعمة تنردد بوجوده مختلفة في اعمال كافكا « فيجوزيف ك » في رواية « القضية » يصبح ذات يوم فاذا بشرخ يصيبه فيحوله عن مجراه العادي ، لقد اصبح متهما ولكنه لا يعرف قضائه ولا تهمة ولا كيفية الدفاع عن نفسه ، ويميش بدءا من تلك اللحظة في عالم كله رعب وعبث ، ويحاول ان يصل الى شيء فلا يقابل الا بالتفصيل وبالقليل الذي لا يفيد . فالحامى والكاهن والمصور يتناقشون معه حول قضيته ولكنها مناقشة تدور في حلقة مفرغة لا يدري اين طرفاها ، ويظل امر قضيته غامضا وامر قضائه مجهولا حتى ينفذ عليه الحكم ذات يوم شخصان يلبسان قلنسوتين اسطوانيتين ولا يبدو انهما من البشر ، فيطعنانه في خلاء بمديحة حادة . ومات ولم ينطق الا بكلمة « كالكلب » وكأنما اراد - على حد تعبير كافكا - ان يعيش الخجل بعد موته . بل

(✕) ولد فرانز كافكا في مدينة « براغ » سنة ١٨٨٣ ، وفي سنة ١٩٠٦ حصل على الدكتوراه في القانون وامضى عاما في التدريب بالحاكم ، واشتغل سنة ١٩٠٨ في مؤسسة التأمين على العمال ضد الحوادث وظل يترقى بها الى ان وصل سنة ١٩٢٢ الى منصب سكرتير اول المؤسسة حيث اضطر بسبب المرض الى الاستقالة ، ولم يكن هذا المرض سوى السل الذي ظل يشتد حتى فتنك به فمات سنة ١٩٢٤ ، بدأ يعالج الكتابة منذ سنة ١٨٩٧ ونشر في حياته بعض اعماله القصيرة ، اما اعماله الكبيرة فلم تظهر الا بعد وفاته .

اما قصته in The Penal Settlement فقد نشرت سنة ١٩١٤ ، واقدمها عن الترجمة الانجليزية التي قام بها « ويليادوين موير » ونشرت سنة ١٩٦٩ في كتاب :

The Penguin Book of Modern European Short Stories

ان الموت يتسلل داخل ابطاله فينخر فيها ، فالقارئ لتحليلات جوزيف في « القضية » او تحليلات كارل في « امريكا » يجدها تحليلات يهدم بعضها بعضا واستنتاجات تبدو عقلية ولكن الجملة التالية تهدم بسرعة سابقتها وبصورة تبدو كذلك منطقية فلا تستطيع الشخصية ان تصل الى قرار ، وهي تحليلات تكثر عن كافكا وتدل على تردد شخصياته وضياح عنصر المباداة منها .

ويحس الانسان في قصة « في مستعمرة العقاب » انه قد القى به في عالم لا يحتمل ، عالم الرشوة والاختلاس والشك والسرقة والبيروقراطية والظلم والقسوة من ناحية ، عالم الوجوه المصفرة والذقون التي توحى بالسكنة من الناحية الاخرى ، عالم الزعيم المتعالي الذي لا يرى ولكن يلقي بظله الثقيل على كل شيء ، عالم الاماكن الرطبة والقبور المحفورة والسقوف المنخفضة والجزر النائية والهواء الثقيل والسرابيب الطويلة ، عالم الدماء والسوائل الحمضية بافضجل الطرق ، عالم كله تشوهات وقبح يتحلل فيه كل شيء الى مستواه البدائي فلا جمال ولا نظام ولا منطق ولا تحقيق لادنى المتويات الاجتماعية ، حتى الجنس يمارس بمستواه الاول ، عالم يذكر بلوحة « مارك شاجال » عن عالم الحرب ( عرضت بفندق سمير اميس سنة ١٩٦٩ ) الذي تصوره ممزقا ومفككا ومن خلال الاشياء المتناثرة عشوائيا ومن خلال خطر احمر

فان ( كافكا في الفترة التي تقع بين الحربين ) ، عالم تنفصل فيه الانا عن غيرها من الانوات ، عالم الصدفة المتخبطة التي تتحكم في مصير الشخصيات : فالجندي يحكم عليه بالموت دون ان يعرف نوع الحكم وفجأة وبلا سبب معقول عنده يجد نفسه حرا ويجد قاتله في مكانه ، تماما كما حدث « لابينانا » في قصة « الجدار » لسارتر فقد نال الحياة عن طريق كذبة حولتها الصدمة المحضة الى حقيقة لصالحه . والانسان في هذا العالم المختلط يحس انه فاقد الصلة بالمطلق وانه بعيد عن « عدالة الاله » التي لا تهتم بما يجري على الارض فان لها في عالمها المنفصل مقاييسها التي لا تقارن بمقاييس الارض . وكل ما على الانسان ان ينصاع لقدره ولا يناهس ويتمسك بالحكمة التي صارت مثلا سائر في قصة « سور الصين » وهي « لا يجب التفكير فيما هو ابعد من الحدود » ... ان تنفيذ الاوامر التي لا يعقل لها معنى هو مقياس نجاح الانسان كما حدث مع ابراهيم حين قبل التضحية بابنه دون ان يسأل عن المغزى . وهي النصيحة نفسها التي يوجهها الكاهن في رواية « القضية للمتهم اذ يقول له « لا ينبغي ان يعتبر الانسان كل شيء حقا وصدقا ، ولكن ينبغي على الانسان ان يعتبر كل شيء ضروريا وحسب » (١)

(١) القضية ص ٢٨٧ (دارالكتاب العربي بالقاهرة)

ونكافكا يقف عند هذا العالم الذي يتردد كثيرا في قصصه ويدور في منحنياته دون خطوة جسورة تتجاوزه ، فالامر ينتهي بالرائد في قصة « مستمرة العقاب » بأن يفادر هذه الجزيرة بمن عليها ويرفض ان يصطحب معه احدا ، وينتهي بجوزيف في رواية « القضية » بان يداومه الموت وهو لا يعرف من تهمته شيئا .

وحقا قد تحطمت الآلة في هذه القصة ومات الضابط واستيقظ امل مع وجود الزعيم الجديد ، وحقا ان جوزيف مات وهو يلاحظ من بعيد « شبكا » يفتح ونورا يظهر ، وحقا ان ماكس برود ذكر ان رواية « امريكا » كانت ستنتهي - كما كان يعدته كافكا - وقد وجد البطل الصغير وظيفة وسندا ووجد كذلك بيته ووالديه كانما بشيء من السحر العلوي . ولكن يظل كل هذا مجرد لمحات حائرة لا تشير الى الطريق ولا تساهم في الخلاص ، لقد كان الخلاص عند فوكر في روايته « الصخب والعنف » يتمثل في « زهرة الجمن » يشمها « بنجي » فيكيف عن النباح ، وكان الخلاص عند فرجينيا وولف في رواية « الامواج » يتركز في « بيرسيغال » الذي كان يناضل بعيدا في الهند . وهذا الامر المنعش - هنا وهناك - نفتقده عند كافكا فتعيش الموت في ابتساع صورته والغربة دون محاولة تخطيها .

والغربة عند كافكا ليست كما فهمها ماركس في تنحية الشخص عن المساهمة الخلاقة في عملية الانتاج بحيث يتحول في ظل سيطرة الآلة الي شيء وتقتصر معاملته مع الأشياء . وليست الغربة عنده في الاحساس بالعبث بسبب البيروقراطية والانظمة الفاسدة والمجتمع البورجوازي كما حاول « ارنست فيشر » ان يفسرها (١) وهو ينظر الى مثل هذه النماذج والمواقف التي تثبت في قصصه . ولكن الغربة عنده في مشكلة الوجود وعيشية الكون انها في شيء ميتافيزيقي يتجاوز المادة والافضاض ، ان المتهم يصيبه شرخ يخرج به عن حياته العادية المرفهة ويحاول ان يصل الى « معنى » فلا يجابه الا بالكثافة والسفسطة ، وان « كارل روسمان » يضع منه صورة والديه في « امريكا » وعيشا يحاول ان يجدها . ويكتشف وجود ريشة بيضاء كانت قد طارت من جناح احد ملائكة « مسرح اوكلوهوما الطبيعي » جعل الاطفال يمشون بها وينشاجرون حولها .

على ان هذا الاحساس بالغربة الذي وفه عنده كافكا ولم يتجاوزه يفوق بكثير وعلى اي حال حياة الطمانينة والجمود ، انه في تحليله النهائي يحمل قدرا من الاندهاش وعويا بالغربة ، انه كصاح ضد الغربة في صميم الغربة نفسها كما قال جارودي (٢) وهو يعني الوعي بالغربة دون تخطيها ، فجوزيف بعد مأساته افضل بكثير عما كان عليه وهو في وظيفته وعلاقاته الاجتماعية المستقرة حيث كان اشبه بهذا المكتب وبذلك الحديقة التي تفتح في ميقات وتغلق في ميقات . هنا ذلك الشيء الذي يكسر المألوف ويثير الدهشة وينقل الشخص من شبح الشئبة الى عالم الشك والقلق ، وهو الذي قد اضاف المتهم شيئا من الجمال والأغراء يرجعه محاميه الى التهمة القائمة عليه . وهو الشيء نفسه الذي يتساءل عنه سارتر في رواية « الفتيان » ازاء سكان مدينة « بوفيل » الطبيين ، فماذا يحدث لهؤلاء الذين يمشون مع مياه الصنابير المستناسة ومع المصابيح الكهربائية ومع معلوماتهم الثابتة عن درجة الحرارة ، ماذا يحدث لهم لو نظر احدهم ذات يوم الى المرأة فوجد لسانه قد تحول الى حشرة ذات الف رجل ، او رأت الام على خد ابنتها دملا جعل يتحول الى عين نالسة ، او رأي احدهم خرفة في الطريق فاذا بها تتحول الى قطعة لحم تتخبط في دمانها ؟

وقد عبر كافكا عن غرخته بهذا الشكل التقليدي الذي يعتمد على التسلسل الزمني وعلى العادة وعلى بناء شخصيات من اسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة ، ولا يزال الانسان عنده يحتل الدور الرئيسي في احداث الرواية وكل ما حوله تابع له اما موضحة

او معادية او مستخدمة ، ولكنها في جملتها ليست ذات استقلال ، على عكس ما حاول جريه ان يفس اعمال كافكا (٣) ليقرب بها من منهجه الجديد في الاحتفاء بالشيء . ان تجديد كافكا من حيث الشكل تجديد ظاهري اكتفى فيه بالاقتراب الى عالم رمزي قد يكون عالم الصراصير كما في قصته « التحول » ، او عالم الشرق كما يبدو من قصته هذه ، او العالم الجديد كما في روايته « امريكا » ، وسواء كان هذا او غيره فان الرمز بشيء الى شيء اخر وسيلة قديمة عرفت من قبل « بيدبا الفيلسوف » مع فارق هام وجوهري وهو ان الرمز القديم كان يسير في خطين متوازيين يتحرك بينهما الذهن في حركة انتقالية وارتباطية بين عالم الرمز (عالم ابن اوى «كليله ودمنة» مثلا) وبين عالم الرموز اليه (عالم دبشيم الملك وبيدبا الفيلسوف) ولكن هذين الخطين يتدمجان عند كافكا في شيء واحد هو ذلك العالم الخيالي الواقعي ، اي عالما من خلال حدقتي فنان براه في صورة تتوارى وراء الصورة المكشوفة للانسان العادي ، فشخصياته واقعية ورامزة لوجهة نظر الفنان ، وقد قال جارودي فيما يشبه هذا المعنى «لقد خلق كافكا عالما خياليا بهواد عالما هذا مع اعادة ترتيبها وفقا لقوانين اخرى » (٤) .

ولهذا بقي الشكل عند كافكا في هندسته المنوارثة لم يصبه اهتزاز كما اصاب نفوس شخصياته ، ولم يجرؤ على مقامرة صميمية في هذا الميدان . ان فرجينيا وولف مثلا في روايتها « الامواج » تختار امام الوجود الملمز فتتحول تجربتها الى معادل فني لهذه الحيرة ، تجد فيه التخطي والاضطراب ومن خلال اسلوب يبدو كذلك مضطربا ومتناقضا ويحمل في الوقت نفسه سر حيويته وقدرته على الابهاء بتلك التجربة التي يصبح فيها ابطالها الستة مثل «قطعة من الغلين على سطح بحر نائر» (٥) على حد تعبير رودا وهو واحد من تلك الشخصيات التي لا تعرف رأسها من رجلها . وهنا سر الاضطراب في «اوتولوج» الداخلي للشخص الواحد ، وسر عدم تجديد المكان لان تحديده يوحى بالعلية والضيق ، وفرجينيا تريد ان تتجاوز ذلك الى حقيقة خالدة وغير مرتبطة بوضع اجتماعي معين ، فالحيرة هنا ليست حيرة فرد في وضع اجتماعي معين او ازاء مشكلة معينة كما في معظم روايات القرن التاسع عشر ، ولكنها حيرة الانسان ازاء الكون ومن هنا نجد في روايتها حاملات الجرار فوق النيل وساكني الكهوف والادغال، ونجد الامواج والرياح وشعاع الشمس ، ونجد المدودة والشرنقة والقارضة ، ونجد برنارد هولويس اوسوران اورورا ، ونجد الطفل قد شاب شعره وابيض فوده ، وباختصار يتحول كل شيء الى معادل فني هو التجربة في وجودها النهائي .

ان كافكا في روايته « امريكا » يلقي بصبي صغير هو كارل روسمان الى عالم كله رعب وعداء مبني على الصدفة والمباغثة ويلعب القدر فيه الدور الرئيسي ، ان كارل يهاجر الى الدنيا الجديدة ، ويتبع المؤلف رحلته من خلال فصول متتالية يرويها عن مغامراته ، ومن خلال شكل يحافظ على تقاليد الرواية في القرن التاسع عشر ، ويستفيد بما عند الرواية البوليسية من تشويق واثارة وبناء جو من المباغثة والمطاردة . ولكن كافكا يرفع بكل هذا الى التعبير عن مأساة الانسان في هذا الكون اللامفهوم الذي لا يجد فيه نصيرا ولا ملجأ ولا منطقا . وكل شيء يتخلى عن هذا البطل فجأة وفي ظروف سيئة ، ان خالسه يلفه في منتصف الليل وعن طريق شخص ثقيل قراره بأنه لا يريد ان يراه ، فيخرج الى الدنيا ويلتقي بمشردين يصبحان قدره الذي يطارده ويحاول ان يتخلص منهما فلا يستطيع . لقد كاشفه «روبسون» بهذه الحقيقة حين قال «انك سوف تبقى هنا انت ايضا حتى لو عاملاك

(٣) نحو رواية جديدة ص ١٤٦ « دار المعارف بالقاهرة »

(٤) واقعية بلا ضفاف ص ٢٢٤

(٥) الامواج ص ٧٨ « دار الكاتب العربي - سنة ١٩٦٨ » .

١ - الاشتراكية والفن ص ١٢٤ ( كتاب الهلال - يونيه ١٩٦٦ )

(٢) واقعية بلا ضفاف ( دار الكاتب العربي - ١٩٦٨ )

وحشية يوقعون بالأم على الأرض ويتآمرون على الأخ ، والعروس فسي ليلة عرسها ببو كنمرة مفترسة وهي ترفص ، والأمور وجهات نظير والاحداث تتحرك على مسنويات .

ان كافكا بعف في منتصف الطريق ، فهو يستجيب لروح العصر في الاحساس بتفاهة الحياة وعدم جدواها ، ولكن الفالسب عنده لا يتعاقب مع هذا ، فيجئ قلبا مستقرا مسلسلا يتحرك فوق امكنسة واقعية ثابتة ، على طريقة الرمز الذي يتحد فيه الرامز والرموز .

## ٢ - القصة :

### في مستعمرة العقاب

قال الضابط الرائد وهو يرمق باعجاب الآلة التي كان يعرف كل جزء منها «ان هذه الآلة شيء بديع» . وكان الرائد قد قبل من بساب اللياقة دعوة الحاكم (القومندان) لكي يشاهد تنفيذ الحكم بالاعدام على جندي قد عصى رئيسه وسلك سلوكا مشينا معه . ولم يكن في تلك المستعمرة ما ينم عن كبير اهتمام بهذا الحكم ، فلا يوجد اخذ في ذلك الجب العميق المحاط بالصخور المكشوفة من كل جوانبه في هذا الوادي الرملي الصغير . ما عدا الضابط والرائد والرجل المحكوم عليه وهو مخلوق بوجه وشعر منكوش بليد المظهر واسمع الفم . والجندي الذي امسك بسلسلة ثقيلة تضم سلاسل صغيرة تحيط بمعصم ورسغ وعنق السجين وقد تشابك بعض هذه السلاسل ببعض بواسطة حلقات متضامة . ولذلك قد بدا الرجل في سلسلة ككلب مطيع يتحرك صاحبه يتجول حوله في الوديان ، ولا يحتاج - حين يبدأ التنفيذ - الى اكثر من الصفير .

ولم يهتم الرائد كثيرا بالآلة وجعل يتجول وراء السجين من هنا وهناك بلابالاة واضحة . في الوقت الذي انهمك الضابط فيه في الاجراءات الاخيرة ، فهو تارة يرخف اسفل الماكينة نحو الحفيرة الارضية ، وتارة يرتقي سلما ليتفقد اجزاءها العليا ، وكان من الافضل ان تترك هذه الاعمال لميكانيكي ، ولكن الضابط اداها بحماسة بالغه ، اما لانه يكن اعجابا موفوما على هذه الآلة او لاسباب اخرى لا يستطيع معها ان يسند هذه الاعمال الى اي انسان اخر . واخيرا صاح وهو يهبط درجات السلم «والآن كل شيء جاهز» . وقد بدا عليه عسرج خفيف وجمل يتنفس من فم واسع ، وحشر تحت بفيقة سترته الرسمية منديلي سيدات انيقين . وبدلا من ان يشير الرائد بعض الاستفسارات عن الآلة كما كان يتوقع الضابط قال «تؤكد ان هذه الملابس الرسمية ثقيلة وتحد من الحركة» . فقال الضابط وهو بفصل بديه مما علق بهما من زيت وشحم في جردل ماء اعد لهذا الغرض «بالطبع ، ولكنها في حكم المنزل بالنسبة لنا ونحن لا ننكر لمنازلنا» ، ثم اضاف «بغتة وهو يجفف يديه في فوطة ويشير الى الآلة «والآن اني نظره على هذه الآلة ، لقد كان كل شيء يتم حتى الان يدويا ، اما من هذه اللحظة فهي ستعمل تلقائيا» . فأومأ له الرائد وتبعه . ثم قال الضابط وهو يقيم لكل احتمال حسابا «أحيانا قد تأتي الاشياء على غير ما نحب . وأرجو الا يحدث خطأ اليوم ، وان كان للظروف احكامها . انها ستعمل باستمرار اثنتي عشرة ساعة ، فاذا حدث خلل فسيكون هينا ويمكن اصلاحه» .

وأخيرا قال الضابط «الا يمكن ان تأخذ مقعدا ؟» ثم سحب كرسي خيزران من بين كومة كراسي وقدمه له فلم يستطع ان يرفضه ، وجلس الرائد على حافة قصيرة جعل يفتش فيها عن اللحظة الزائلة، لم تكن عميقة وقد تكونت على احد جانبيها التربة المنبوشة في شكل حاجز ، اما الجانب الآخر فقد ربضت فوقه الآلة .

ثم قال الضابط «لا ادري اذا كان الحاكم قد شرح لك عمل هذه الآلة ؟» ، فلوح الرائد بيديه علامة النفي ، وحينئذ لم يسأل الضابط

بصورة اسوأ كثيرا من هذه (١) . اننا هنا ازاء تراجيديا تشبه التراجيديا اليونانية مع فارق يعكس تطور نظيرة الانسان المعاصر الى الكون ونعتقد هذه النظرة ومن ثم تعقد الحلول . فقد سهلا اسمام التراجيديا القديمة وسيلة التعبير ، فخبيرة انسان «سوفوكليس» وعجزه قد ربطهما بسبب منطقي من وجهة نظره فهو عجز بسبب القضاء والقدر وبسبب تلك القوة العليا المتمثلة في «ابي الهول» الصامت ذي الوجه الرهيب والجسد القوي والانف الافطس الذي لا مرد لقضائه ولا جدوى من مناقشته ، اما انسان كافكا فمصيره مرتبط بقوة عابثة ومجهولة والأمور تجري وكأنها على « مسرح اوكلوهوما الطبيعي» ، ولا يستطيع ان يجد لجبريته منطقا ولا ان يلتمس «مشجبا» يعلق عليه عجزه . ان المحامي يصارح جوزيف بان القضية قد نصل الى مرحلة «لا يكون فيها لاحد ان يقدم عونا حيث تعالجها محاكم لا يصل اليها احد ولا يكون في استطاعة المحامي الوصول الى المتهم ، ويعود الواحد منا في يوم من الايام الى البيت فيجد على النضدة كل المذكرات التي فيها بجد ونشاط والتي وضع فيها اجمال الآمال قد اعيدت اليه ، لانها لا يصح ان ترفع الى المرحلة الجديدة التي وصلت اليها القضية، اعيدت اليه لانها اصبحت مجهوعة من الأوراق المتافهة .» (٢) . وكارل روسمان يدرك تماما انه لا جدوى «فان الحكم متعمد ومدير منذ اللحظات الاولى من اول كلمة نفوه بها القاضي في ثورة غضبه وربما كان من الافضل له ان يقادر المكان ويرحل في الحال» (٣) . لقد تهاوى كل شيء وانفصلت العلة عن العلول واصبح على هذا المخلوق الجديد المسمى «انسانا» ان يواجه بنفسه هذا الكون المنسبط الفسيح وهذا هو سر قوته . ان انسان سوفوكليس سرعان ما يستسلم للالفاظ التي يطرحها ابو الهول ويعتبر ذلك قدرا مقدرا ، اما الانسان المعاصر فلا يستسلم حتى يتحطم ، ولكنه لا يتحطم في هدوء وانما يقدم نفسه - كمسيح من نوع جديد - قربانا لمحاولة الكشف وربما الوصول الى سببية جديدة ، وهنا سر الجمال في المتهم والذي يدركه من يحسن الابصار على حد تعبير المحامي ، وهنا سر الجاذبية في شخصية كارل، فمع انه يقابل بالعداء وبفشل النصير الا اننا نحس اننا ازاء شيء متائق يجذب اليه «المطشجن» و«تيريز» ومديرة الفندق ، وما ذلك الا لانه يحاول ويشر بسلوك جديد ازاء العبثية والفربة .

ولكن الشكل في هذه الرواية لم يتحول الى مضمون ، بمعنى انه ظل وعاء تصب فيه هذه المفاهيم . ان «جيزيله ليستر» مثلا - وهي المانية الاصل كذلك (ولدت سنة ١٩٣٧) تروي روايتها «الافسزام والعاملقة» على لسان طفل مريض مصاب بالودعة الشريطية ، فيرى عالم الكبار عالما مضطربا منككا هو حصيلة هؤلاء العواجز والشوهرين والنهيين ، وحصيلة القمامة والكلاب والبقر والدمنين والسكاري والمرضى ، عالم لا تجد فيه جمالا ولا نظاما ، ولكن نجاح المؤلف - وهنا سر تفوقها في رأيي على كافكا - في ان الشكل عندها قد تحول الى مضمون فتحس اننا ازاء لوحة احد فيها ابدال والمدلول ولسنا ازاء الفاظ تتخذ مجبرا الى شيء . فلم تتمسك بالقوالب الجاهزة وانما قدمت لنا صورا هي فصول يرونها طفل يرى العالم في صورة «كاريكاتورية» ولا يتحقق من شيء ، وكل شيء يقدمه في صورة مشكوك فيها ، فالكان نسبي فهو يمين كذا الذي يقع على شمال كذا ، والشخصيات غير محددة فالطفل يرى الناس على الكوبري فلا يختلفون في شيء عن هذا الظل الذي يبدو له على الجانب الآخر ، والانس لا يزيون اهمية عن هذه الصورة المعلقة او عن هذه الودعة التي ترحف فوق أرض المطبخ والتي تسرف المؤلف في وصف دقائقها وحركتها . ان عالما الذي تقدمه عالم غريب فالاطفال بدون في حالة

(١) امريكا ص ٢١٠ - روايات الهلال - اغسطس سنة ١٩٧٠ .

(٢) القضية ص ١٦٦

(٣) امريكا ص ٢٤٢

شيئا فهو في حل من ان يقوم بالشرح بنفسه فقال وقد امسك بمقبض «كرك» واستند عليه «ان الحاكم الاول هو الذي اخترعها ، وقد كنت اساعده في تجاربه الاولى ثم قاسمته العمل في كل شيء حتى انهما، ولكن براءة الاختراع نسبت اليه وحده . هل سمعت شيئا عن حاكمنا الاول ؟ لم تسمع ؟ حسنا ، لا ابعد كثيرا لو قلت لك ان كل نظام هذه المستعمرة من صنع يده ، ونحن اصدقاء . ندرك تماما انه ترك كل شيء قبل ان يموت في غاية النظام ، لدرجة ان قدرنا ان خليفته الذي يعيش في رأسه الف مشروع جديد سيجد من المستحيل عليه ان يغير شيئا ما ، على الاقل لسنين كثيرة ، وتحقق تقديرنا فان الحاكم الجديد قد اضطر الى التسليم بهذه الحقيقة ، ولكن ...» . ثم فاطم نفسه وغير مجرى الحديث وقال «انا انتقل من مكان الى مكان ، وهنا نقيم هذه الآلة التي تتكون كما ترى من ثلاثة اجزاء ، وقد اكتسب كل جزء بمرور الوقت لقباً خاصاً به ، فالجزء السفلي يطلق عليه «السري» والجزء العلوي يطلق عليه «المهيمن» ، اما الجزء الوسط الذي يتحرك فوق ونحت فيطلق عليه «الجراف» ...» . فسأل الرائد فجأة «الجراف ؟» فهو لم يكن يصفي بانتباه لان اشعة الشمس في ذلك الوادي المكشوف كانت تتسلط عليه بقوة فتمنعه من تجميع افكاره . وطيلة ذلك الوقت كان يجب بالضبط الذي لم يحرمه معطفه السميك والمحكم ولا الشارات العسكرية التي يزرع تحتها من تقصير موضوعه بمثل هذه الحماسة ، ولم يمنعه الحديث من ان يربط بالفتاح مسماراً هنا ومسماراً هناك . وبالنسبة للجندي فقد كان في الحالة نفسها التي عليها الرائد ، فهو قد لف سلسلة السجين حول معصيه واتكأ على بندقيته وتدلّت رأسه ولم يكن مصفياً لأي شيء ، ولم يدّش الرائد لذلك لان الضابط كان يتكلم بالفرنسية التي لا يعرف كل من الجندي او السجين كلمة منها . ومن الجدير بالاهتمام ان السجين كان اقل من بئس جهداً ليتبع شرح الضابط ، فكان ينظر الى حيث يشير بشيء من المحاولة الكسولة ، وحين يقاطع الرائد التشرح بأسئلته كان ينظر الى حيث ينظر الضابط .

فاجاب الضابط «نعم ، الجراف ، وهو اسم مناسب لها فابزها مثل اسنان الجراف وعملها يشبه عمل الجراف . مع انها لا تكون الا في مكان محدد ومصممة ببراعة اكثر . وعلى اي حال ستفهمها حالا . فهنا على السري يرقد الرجل ، وانا مزع ان اصف لك اجزاء الآلة قبل ان ابدأ في ادارتها حتى تكون قادراً على تتبع العملية بفهم اكثر ، واحب ان اتيك الى ان واحدة من العجلات المشرشرة الموجودة داخل «المهيمن» مستهلكة ولذلك فهي تصدر صريراً (تزيق) اثناء عملها فتكاد لا تسمع صوتك وانت تتحدث . ولسوء الحظ فان الحصول على قطع الغيار هنا امر في منتهى الصعوبة . وهذا هو السري كما قلت لك وهو مغطى تماماً بطبقة من «الصفوف والقطن» ستعرف فيما بعد فائدتها . ويرقد الرجل فوق هذه الطبقة على بطنه عارياً من كل شيء . وهنا اربطة ليديه واربطة لقدميه واربطة لرقبته حتى يمكن توقيفه باحكام . وتوجد ناحية رأس الرجل الذي يرقد على بطنه كما قلت لك شكيمة من «الباد» مهيأة لان تدفع الى فمه فتمنعه من الصياح ومن ان يعرض لسانه . وهو لا يستطيع ان يرفضها لان رقبته مشدودة بالرباط . وسأله الضابط وهو يميل الى امام «هل هذه من قطن ووصوف ؟» فاجابه وهو يتنسم «بكل تأكيد تحسبها بنفسك» ثم امسك بيده ووضعها فوق السري وقال «هي من قطن ووصوف وهذا هو سبب الاختلاف الذي يبدو عليها وسأخبرك حالا عن فائدتها» . وفجأة تولد اهتمام عند الرائد بهذه الآلة فرفع عينيه وسترهما من الشمس باحدى يديه وجعل يحلق فيها ، فرآها هيكلًا ضخماً ، ورأى السري والمهيمن في حجم واحد ، وكانا اشبه بصندوقين من الخشب اسودين ، وقد ارتفع المهيمن فوق السري بنحو مترين ، وسد كل منهما الى الاركان باربعة قضبان من النحاس الاصفر أخذت تسع تحت الشمس ، وتحتهما

يتحرك الجراف كالكوكب فوق شريط من الصلب .

ولم يلاحظ الضابط من قبل لامبالاة الرائد الا قليلاً ، اما الان فقد لاحظ اهتمامه الجديد ومن ثم توقف عن الشرح قليلاً ليتترك له فرصة للتأمل . اما الرجل فجعل يقلد الرائد في حركاته وحين لم يستطع ان يستخدم مثله يده المربوطة ليتقي بها اشعة الشمس اكتفى بالنظر دون سائر .

قال الرائد وهو يزيج كرسيه الى الخلف «جميل ، يرفس الرجل ...» فقال الضابط وهو يدفع قبضته قليلاً الى الوراء ويحرر يده على وجهه الملتهب : «نعم ، والان اصغ الي ، يملك كل من السري والمهيمن بطارية كهربائية ، السري يحتاجها لنفسه والمهيمن يحتاجها من اجل الجراف ، فعالمًا يربط الرجل حتى يبدأ السري في الحركة، يرتجف اولاً لمدة دقيقة ثم يتذبذب بسرعة عظيمة من جنب الى جنب ومن فوق الى تحت . قد ترى آلات مشابهة لهذه في المستشفيات ، ولكن عندنا نرى ان حركة السري محسوبة بدقة ومطابقة تماماً لحركة الجراف وهو الاداة الفعلية لتنفيذ الحكم .

فسأل الرائد «ولكن كيف تجري المحاكمة ؟» .

فقال الضابط باندهاش وهو يعرض شفثيه «الا تعرف ذلك ايضاً؟ ولكن اعذرني اذا بدا شرحي مفككا ، ارجوك العفو فانت تعرف ان الحاكم هو الذي يقوم عادة بالترح ، ولكن الحاكم الجديد قد تنصل من هذا الواجب . ولكن ان يحدث مع زائر مهم» فرغ الرائد كلنا يديه خجلاً ومع ذلك فقد واصل الضابط حديثه «ولكن ان يحدث مع زائر مهم فلا نخبره بنوع الحكم الذي ينفذ فهذا تطور جديد ، يعد...» وكان عند حد ان يستخدم لهجة حادة لولا ان كبح نفسه واكتفى بان يقول «لم يخبرني احد وهذا ليس قصورا مني فانا خير من يتشرح اجراءاتنا ، فعندي التصميمات المناسبة التي قام بوضعها «حاكمنا الاول»...» .

قال الرائد : «أهي من وضع الحاكم نفسه ؟ فهل هو عسكري او قاض او ميكانيكي او صيدلي او رسام ؟» .

فقال الضابط وهو بومء بارتياح ويلقي نظرة رجالية بعيدة : «حقاً ، كان كل شيء» ثم فحص يديه فلم يجدهما في نظافة تكفي لان يلمس بهما التصميمات ، فتوجه الى الجرول وغسلهما للمرة الثانية . ثم سحب حقيبة جلدية صغيرة وقال «حاكمنا لن يرد فالجراف يكتب على جسد الرجل العاصي لرئيسه الحكم المفروض عليه ، فهذا الرجل مثلاً...» وأشار اليه «(سوف يكتب على جسده» عظم رؤساءك)» .

نظر الرائد الى الرجل الذي وقف حين اشار اليه الضابط ، فوجده منحني الرأس وبصفي بكل اذنيه ليلتفت كل ما يقال . ولكن تمتمة شفثيه التورميتين وضغطه عليهما دلا على انه لم يفهم كلمة مما يقال . وكانت اسئلة كثيرة تراود ذهن الرائد ولكنه امام منظر هذا الرجل اكتفى بالقول «وهل يعرف نوع الحكم ؟» فاجابه «لا» ثم حاول ان يستمر في شرحه ولكن الرائد قاطعه «لا يعرف نوع الحكم الذي سينفذ عليه ؟» فاجابه للمرة الثانية «لا...» ثم توقف لحظة اعطى الرائد الفرصة لانفان صيغة السؤال ثم قال : «ليس ثمة فائدة في اخباره بالحكم وهو سيدركه عملياً على جسده» . وازمع الرائد الا يسأل مرة اخرى ولكن نظرة من السجين ارتدت اليه فاحس انها تلمس منه الاستمرار ، ومن ثم انحنى في كرسيه والقى بسؤال اخر : «ولكنه بالتأكيد يعرف انه قد حكم عليه ؟» فقال الضابط وهو يتنسم ابتسامة من يتوقع اسئلة اكثر غرابة «ولا تلك ايضاً» . فقال الرائد وهو يجفف جهته «ولا تلك ، اذن فهو لا يعرف نتيجة الدفاع عنه» فقال الضابط وهو يدبر عينيه ، وكأنه يتحدث الى نفسه ليوفر على الرائد الاحساس بالخجل من شرح هذه الامور البديهة : «ولكنه لا يعطى الفرصة ليقيم دفاعاً» . فقال الرائد وقد نهض من الكرسي «ولكن يجب ان يعطى الفرصة ليدافع عن نفسه» .



واحس الضابط انه مهدد في شرحه لو توقف عن ذلك كثيرا ، ومن ثم توجه الى الرائد وأمسك بفراجه ولوح نحو الرجل الذي وقف في تلك اللحظة معتدلا لانه اصبح مركز الاهتمام ، ثم قال والجندي يهز السلسلة (سأشرح لك تفصيلات الموضوع ، لقد عثت قاضيا في تلك المستعمرة على الرغم من حداقتي ، لانني كنت مساعد «الحاكم الاول» في كل الامور القانونية ، فعرفت عن هذه الآلة اكثر مما يعرفه اي انسان اخر . والقاعدة التي استرشد بها في احكامي هي ان «الذنب لا يشك فيه» . ان الحاكم الاخرى لا نسير على هذه القاعدة لتعدد وجهات النظر ولوجود محاكم عليا تتحرى بعدهم ، والحالة هنا تختلف عن ذلك وعلى الاقل في عصر الحاكم الاول . وقد بدت من الرجل الجديد محاولة للتدخل في قضايائي ، ولكنني نجحت في ايقافه عند حده وسانجح في ذلك باستمرار ، وأنت تريد ان اشرح لك هذه الحالة وهي في غاية السهولة لكل الحالات الاخرى . فقد ابلغني «النقيب» في ذلك الصباح ان هذا الرجل المخصص كخادم وكحارس يرقد امام الباب قد تفاضل عما يجب ان ينتبه له ، وقد كان عليه ان يستيقظ كلما تدق الساعة ويؤدي السلام لباب النقيب ، وقد اراد النقيب في الليلة الماضية ان يختبر الرجل ، ففتح الباب وكانت الساعة تدق دقتين فوجده قد نكرو نائما ، فتناول سوطا وجعل يلطمه على وجهه ، وبدلا من ان ينهض ويلتصم السماح اذا به يقبض على رجل سيده ويهزه وهو يصيح «اللق بهذا السوط بعيدا والا ابتلعك حيا» . هذا هو الموضوع وقد حضر النقيب منذ ساعة فدونت حالته وارفعت بها الحكم ، ثم وضعت الرجل في السلاسل ، وذلك كل ما هنالك بمنتهى البساطة . فلو استحضرت الرجل امامي وسألته فيدلي اليك بأشياء مشوشة وغامضة بل سيدلي بالاكاذيب وساضطر الى مناقصة فيؤيدها باكاذيب اخرى وهكذا وهكذا . والواقع انني قد تمكنت منه ولن ادعه يفلت . هل هذا واضح الان ؟ ولكننا نضيق وقتنا والحكم قد اذف ولم انته بعد من شرح الآلة» . ثم دفع الرائد نحو كرسيه وصعد الآلة للمرة الثانية وابتدأ يقول : «وكما ترى فشكل الجراف مطابق لشكل الانسان ، فهذا الجزء مطابق للجذع ، وهذان مطابقان للساقين ، اما هذا السمار الصغير فهو مطابق للرأس ، اذلك واضح بما فيه الكفاية ؟ » ثم مال نحو الرائد بود وهو متحمس لاعداد شرح واف .

نظر الرائد نحو الجراف بمبوس فقد ساءته هذه الاجراءات القانونية ، ثم افنق نفسه بان هذه مستعمرة للعقاب حيث بلجا فيها للمعايير غير العادية ويسود فيها النظام العسكري . ولكنه احس بشيء من الامل في الحاكم الجديد ، فمن الواضح انه سيقدم - وان كان تدريجيا - نوعا جديدا من الاجراءات يعجز ذهن الضابط الضيق عن فهمها . وقد اوحى اليه هذا الامل بالسؤال الاتي «هل سيحضر الحاكم هذا الاعدام ؟» فقال وقد فرغ من هذا السؤال المباشر واختفى من وجهه تعبير المودة «ليس هذا مؤكدا . ولا يجب ان نضيع وقتا فابفض شيء اليّ هو ان اضطر الى قطع شرحي ولو قليلا . وغدا حين تنظف الآلة يمكن بالطبع ان اذكر لك كل التفصيلات وان كان من العيب ان تترك مشوشة . اما الان فنقتصر على النقاط الجوهرية ، حين يرقد الرجل على السرير الذي يبدأ في التذبذب فان الجراف ينزل نحو جسده ، وهو معد «اوتوماتيكيا» في ان تمس ابره الجسد حتى يتعرض المشريط المصنوع من الصلب داخل العظام وتبدأ المهمة في الانجاز ، وقد لا يدرك الفبي اختلافا ما بين عقاب وعقاب ، فالجراف يؤدي عمله في الظاهر بنظام رسمي ، فهو يهتز وتخرق أسننه الجسد الذي يهتز ايضا بسبب ذبذبة السرير . والتقدم الفعلي في عملية الحكم يمكن ان تلاحظ لان الجراف مصنوع من الزجاج . وقد قابلتنا مشكلة فنية وهي تثبيت الابر في الزجاج . ولكن بعد تجارب كثيرة امكن التغلب عليها ، ولا نقابلنا الان كما ترى متاعب عظيمة فاي شخص

يستطيع الآن ان ينظر من خلال الزجاج ويشاهد عملية الحفر على الجسد . الا يمكن ان تقترب قليلا وتنتظر الى الابر ؟» .

فنهض الرائد بتشافل وتوجه اليه ثم انحنى نحو الجراف فعمال الضابط «ها انت ذا ترى نوعين من الابر مرتبين في نماذج متعددة ، وكل ابرة طويلة تحوي ابرة قصيرة بداخلها ، وتقوم الابر الطويلة بعملية الكتابة ! اما الابر الصغيرة فهي ترش رذاذا من الماء يزيل الدماء ويوضح الكتابة . وهنا في تلك القناة الصغيرة تتجمع الدماء والمياه لتصب في تلك القناة الرئيسية ثم تتصرف نحو المقبرة من خلال «المسورة» الفضلات» . ثم تتبع بأصبعه الاثر الذي خلفه خليط الدماء والمياه بل لكي يجعل الصورة اكثر وضوحا دفع بكتلتي يديه الى فوهة المسورة وكأنه يحاول ان يصل الى نهايتها . وعند هذا الحد التفت الرائد خلفه وحاول ان يعود الى كرسيه ولكنه احس بشيء وراوه فاكشف جزعا ان المحكوم عليه قد تبعه حين لبى دعوة الضابط لمخصص الآلة عن قرب ، بعد ان جذب الشرطي النائم من السلسلة وانحنى مثله نحو الزجاج ، وكان واضحا من عينيه الحائرئين انه يحاول ان يفهم شيئا مما ينظر اليه هذان السيدان ومع ذلك فهو لم يفهم من الشرح راسا من عقب . واراد الرائد ان يطرده حتى لا يرتكب ما قد يؤاخذ عليه ، ولكن الضابط بإشارة حازمة من يده اوقفه بينهما تناول باليد الاخرى قليلا من تراب السد الموجود فوق المقبرة وفذف به الجندي ، الذي برش بعينه فرأى ما ارتكبه الرجل ، فاسقط بندقيته ، وتثبيت باقدامه في الارض ثم جبد السجين جبذة جعلته يتعثر ثم ينكفئ . ثم اعتدل الجندي وجعل ينظر اليه ويتامله وهو يتخبط ويجلجل في سلاسله . ولكن الضابط حين لاحظ اهتمام الرائد بالرجل زار في الجندي «دعه يقف على قدميه» . والحقيقة ان الرائد لم يكن يلقي بالا الى كل ما يقال عن الجراف لانه كان مشغولا بامر هذا الرجل . ثم صاح الضابط مرة ثانية في الجندي «كن لطيفا معه» ، بل انه استدار حول الآلة وامسك بالرجل من كنفه وهو يحاول بمعونة الجندي ان يوقفه على قدميه وكانتا تهتزان من رنحه .

قال الرائد للضابط وهو يريد ان يكمل شرحه : «لا ، فانا اعرف كل شيء عنها» . فاجابه «كل شيء ما عدا اهم شيء» ثم قبض على ذراعه وأشار الى اعلى «(في هذا المهيمن) توجد كل المجلات المسننة التي تدير «الجراف» الذي يرتب على حسب نوع الكتابة التي تتطلبها القضية ، وما زلت استرشد بالخطط التي وضعها «الحاكم الاول» ، وبها هي تلك ..» ثم استخرج بعض الاوراق من الحقيبة الجلدية وقال «ولكنني آسف فلن ادعك تلمسها فهي ائمن ما املكك اجلس وساتشرها امامك هكذا وبذلك تستطيع ان ترى كل شيء بوضوح» . ثم بسط الورقة الاولى ، واحب الرائد ان يبدي بعض الاستحسان ، ولكن كل ما استطاع ان يراه هو متاهة من الخطوط التي يقطع بعضها بعضا والتي غطت الورقة كلها بكثافة شديدة تجعل من الصعب رؤية الفراغ الابيض بين الخطوط ، ثم قال الضابط «اقرأ» فاجابه «لا يستطيع» فقال «ولكنها واضحة بما فيه الكفاية» فاجابه وهو يراوغ «هي هي غاية الاتقان ولكن لا اقدر على حلها» فضحك الضابط وقال وهو يعيد المورقة الى مكانها «انها لا نعلم للاطفال في المدارس فهي تحتاج الى دقة ولكنك ستفهمها في النهاية . والحفر على الجسد ليس بالطبع شيئا سهلا ، فالآلة لا تقضي على الرجل دفعة واحدة بل في فترة تبلغ في المتوسط اثنتي عشرة ساعة . وتبدأ مرحلة العودة في الساعة السادسة . ويجب ان ترش كميات من المساحيق حول مكان الحفر الفعلي الذي لا يشغل الا منطقة صغيرة ، اما بقية الجسد فتظل في هيئة سليمة . نستطيع بعد ذلك ان نقدر قيمة العمل الذي يقوم به الجراف والآلة على وجه العموم ؟ والان انظر !» ثم صعد السلم وادار عجلة وصاح وهو ينظر اسفل «انتبه والزم جانباً واحدا» وبدأ كل شيء يعمل باحكام ما عدا العجلة التي كانت «تزيق» ، وقد ضاق

الضابط بضجتها فهز نحوها قبضة يده ثم فرد ذراعيه ليغتنر للرائد وهبط من السلم مرة ثانية وبعث بكلتا يديه داخل المهيمن ثم ترحلق الى اسفل على احد القضبان بدلا من السلم توفيرا للوقت ، وزعق بملء رتيبه حتى يستطيع الرائد ان يسمعه خلال الضجة» (أستطيع ان تتبعها . ها قد بدأ الجراف يكتب ، وحين يكمل السطر الاول على الظهر فان طبقة القطن والصوف تاخذ في التدحرج لتنتقل الجسم ببطء وبنجح للجراف فراغا جديدا يكتب عليه . ويرقد الجزء المسلوخ من الكتابة على طبقة القطن والصوف فتوقف النزيف وتعد لحفر جديد . اما هذه السنان الموجودة على حافة الجراف فانها - حين يطرخ الجسم بعيدا - تنزع القطن من الجروح وتلقي به الى المقبرة، فهناك اكثر من عمل للجراف ، وهكذا يستمر في الكتابة متممعا اكثر واكثر طيلة اثنتي عشرة ساعة ، وفي الساعات الست الاولى يظل الرجل حيا كما كان من قبل وكل ما هنالك انه يعاني من الالام فقط . وبعد ساعتين نزع «شبكة اللبان» فلم تعد لديه القدرة على الصراخ . ويصب بعض من «الارزبلين» الدافئ على هذا الحوض المحمي كهربائيا والموجود ناحية الرأس . ويستطيع الشخص لو اراد ان يلقي منه بما يقدر . ولا اذكر على قدر ما رأيت من حالات كثيرة ان احدا منهم قد اصاع هذه الفرصة . وكل ما هنالك ان الرجل في حوالي الساعة السادسة يفقد كل رغبته في الاكل . وفي ذلك الوقت اعتدت ان اجلس على ركبتي والاحظ هذا المنظر فان الرجل نادرا ما يبلغ لقمته الاخيرة ، بل انه يدحرجها حول فمه ثم يصفقها نحو المقبرة ولكن لا بد من ان اميل رأسه والا يصبق في وجهي ساعتئذ . وما اعظم السكينة التي تغشاه ، ففي تلك الساعة تضيء اشد الوجوه قتامة ، يبدأ النور حول عينيه ثم يتسع الى كل ناحية . ويخيل للانسان آنذاك بان يلقي بنفسه معه تحت الجراف ولن يحدث شيء كثير بعد ذلك فان الرجل يبدأ في فهم الحفر ، فيكرمش فمه كما لو كان يصغي . وقد رايت الصعوبة البالغة في ان يفسر الشخص الكفاية بعينه فكيف ورجلنا يفسرها بجروحه . ومن المؤكد ان هذا امر صعب يحتاج الى ست ساعات لينتهي منه . ولكن في تلك اللحظة يجهز عليه الجراف ثم يطرحه نحو المقبرة . فيتقلب على الدماء والماء والقطن والصوف . وبذلك يكون الحكم قد تم ، ثم ندفنه انا والجندي» .

واسلم الرائد اذنيه للضابط ، ولاحظ - ويداه في جيوبه - الآلة وهي تعمل ، وكذلك كان الرجل يلاحظها ولكن من غير ان يفهم شيئا . وبينما هو يميل الى الامام ويخلق في الابر المتحركة ، اذا بالجندي - باشارة من الضابط - يمرق بسكين قميصه وينظونه من الخلف . فتساقطت ملابسه وحاول ان يتشبث بها ليستريحه ، ولكن الجندي منعه وخلص عنه بقية ملابسه . ثم اوقف الضابط الآلة وفي صمت مفاجيء وضع الرجل تحت الجراف وانتزعت منه السلاسل فخيّل له في اول الامر ان لحظة الخلاص قد دنت ، ولكنه لف بالاربطة بدلا من ذلك ، وهبط الجراف عن موضعه قليلا لان الرجل كان نحيفا . وحين مسته اسنان الابر اقشمت يده وجعل يخط بيده اليسرى في الاتجاه الذي يقف فيه الرائد ، بينما انهمك الجندي في توثيق يده اليمنى . وكان الضابط يلاحظ الرائد من طرف خفي ليقرأ على وجهه انسر العملية التي شرحت له من قبل بطريقة سريعة .

وحدث ان كسر رباط المعصم لان الجندي شده بقوة ، فتدخل الضابط ، وامسك الجندي بقطعة مكسورة منه واراهها له ، فتوجه اليه ووجهه ما زال متجها نحو الرائد « ان هذه الآلة معقدة جدا فدائما تكسر الاشياء او تطرح بها هنا وهناك . ولكن الواحد منا لا يسمح لامر ما ان يصرفه عن تنفيذ الحكم . وعلى اي فهذا امر يمكن حله بسهولة فبكل بساطة سأستخدم السلسلة وان كانت ستؤثر على درجة الاهتزاز فوق الذراع الايمن » ثم اضاف وهو يربط السلسلة « بان الموارد التي تعتمد لصيانة الآلة شحيحة جدا هذه الايام . وقد كان لي ايام الحاكم الاول مطلق الحرية في ان اضيف كمية من المال توقف كلية على هذا

الغرض . وايضا كان هناك مخزن نوضع فيه قطع الفيار المطلوبة لكل الاصلاحات ، واعترف انني قد بددت الكثير منه . اعني في الماضي وليس الآن لان الحاكم الجديد يتعلل بأية تفرقة يجدها فيهاجم طرقنا القديمة في تصريف الامور بل انه قد اشرف بنفسه على العهد ، فاذا انسا طلبت رباطا جديدا فسيسالون عن الرباط القديم المكسور كدليل ، وستمضي عشرة ايام حتى يأتي الرباط الجديد ، وحينئذ يكون قد اصبح شيئا باهيا ولا يجدي قليلا . ولكن كيف يتوقع شئ ان افوم بالعمل دون رباط ، ان هذا الامر لا يهمهم في شيء » .

وحدث الرائد نفسه ، بان التدخل والبت في شئون الآخرين امر يثير القلقلة دائما . فهو ليس فردا من افراد هذه المستعمرة وليس من مواطني الولاية التي تتبعها . فلو شهر بهذا الاعدام او حاول ان يوقفه فمن الممكن ان يقولوا له « انت غريب فاهتم بما يخصك » وحينئذ لا يستطيع ان يرد عليهم بشيء ، ولماذا يشغل نفسه بامر هذا الاعدام وهو لم يأت هنا الا بفرض المشاهدة لا بفرض تفسير طرق الآخرين في تنفيذ القوانين . ولكنه يجد نفسه في موقف حرج للغاية ، فعدم شرعية الاجراءات والانسانية في تنفيذ الحكم امران لا يمكن ان ينكرا ، ثم لا يمكن ان يتهمة احد بفرض شخصي فسي هذا الموضوع فالرجل غريب عنه وليس من مواطنيه ولا تربطه به علاقة ما . ثم ان عنده توصيات من جهات عليا قد فوبلت هنا بترحيب عظيم وهم الذين قد وجهوا اليه الدعوة ومن ثم سيرحبون بوجهة نظره وخاصة ان الحاكم - كما قد سمع بوضوح - لا يستصوب هذه الاجراءات وبصر على موقفه المعادي للضابط .

وعند هذا الحد سمع الرائد الضابط يزعق في غضب . لان الرجل لم يستطع ان يقاوم نوبة من الفتيان حين دفع من فمه الشبكة بقوة ، فاقفل عينيه وبقيا . وقد حاول ان يبعد الشبكة عنه ويهمل رأسه نحو المقبرة ، ولكن الوقت فات فان القوي قد سال على الآلة ، وقال الضابط وهو يهز القضبان النحاسية دون ان يشعر نفسه « هذه هي غلطة الحاكم ، فقد اصبحت الآلة قدرة كزربية الخنازير » واوضح للرائد ما قد حدث ويداه ترتعشان « الم حاول لساعات كثيرة ان اجعل الحاكم يفهم انه من الواجب ان يصوم السجين طيلة اليوم السابق على تنفيذ الحكم ؟ ولكن مبدانا الجديد الرحيم يؤمن بعكس ذلك فان سيئات الحاكم قد حشون فمه بسكر النبات قبل ان يرقد هنا ، لقد عاش طيلة حياته يتفدى على السمك المتن والآن يفرط في تناول السكر ! ولكن الذي لا يستطيع ان افهمه هو لماذا لا يعطونني الشبكة الجديدة التي فوطلبتها منذ ثلاثة شهور ؟ كيف لا يشعر انسان ما بالفتيان حين يتناول شبكة قد بصق عليها من قبله اكثر من الف رجل وجعلوا يفرضونها فسي ساعة احتضارهم ؟ » .

وخفض المحكوم عليه رأسه وبدامتسلما ، وانشغل الجندي في تنظيف الآلة ، اما الضابط فقد تقدم نحو الرائد الذي تراجع خطوة الى الوراء تحت شعور غامض . ولكن الضابط امسكه وانتحى به جانبا وهو يقول « اطعم في ان ابادل معك سرا بضع كلمات هل تسمح ؟ » فاجابه « بالطبع » ثم اصفى بعيون كبيرة .

قال له « ان هذه الطريقة في تنفيذ الحكم - وعندك الفرصة لتبدي اعجابك بها - لا تجد من يعلن تأييده لها . وانا الممثل الوحيد لها ولتقاليد الحاكم القديم ، ولم أعد اطعم في انتشار واسع لها وكل جهدي موجه لان تبقى كما هي . وكانت المستعمرة ممثلة على ايام الحاكم القديم لمشاييعة بسبب قوة اقناعه التي بقي لي منها شيء ولكن لا يمكن ان اصل الى ذروبه القوية . ولهذا فان المشايعة قد تواروا عن الظهور ، حقا لا يزال الكثير منهم موجودا ولكن لا يرد ان يظهر اعجابه ، فلو أنك ذهبت الى المقهى اليوم واصفيت الى ما يقال ، فلعلك تسمع تعليقات غامضة صادرة من مشاييعة ولكن تحت النفوذ الجديد والمعتقدات الحالية لا تجدي لنا شيئا . والان اسألك سؤالا : اسبب

هذا الحاكم وبسبب نساؤه اللاتي استأثرت به نلني جزءا من العمل هو كل حياتنا ؟ لا يحق لانسان ان يترك هذا يحدث حتى لو كان غريبا يزور جزيرتنا لبضعة ايام فقط أليس كذلك ؟ ولا وقت عندنا الآن لنفعله فان الخطر محقق بوظيفتي كقاض . فالأموريات تعقد في مكتب الحاكم من غير ان احضرها ، بل ان مجيئك الى هنا امر له معناه فهم من العجين بحيث يسترون وراءك أنت ايها الرجل القريب . ما بعد هذا عن طريقة الاعدام في الايام الماضية ! فقبل الاحتفال يحتشد الوادي بالخلق الذين ما جاءوا الا لالقاء نظرة ، وفي الصباح الباكر يظهر الحاكم ومعه زوجته ، ويوظف النغير جميع من في المعسكر ، ثم اعلن ان كل شيء على اهبة الاستعداد ، وينتشر الموظفون جميعهم حول الآلة ولا يتقرب منهم شخصا مهما كانت رتبته . وكومة الكراسي هذه التي أنت تراها بقية باقية من ذلك العهد . ثم تنظف الماكينة من جديد حتى تلمع ، وخاصة ان عندي الكثير من قطع الغيار مما يلزم لأي شيء . ويتقدم الحاكم فيضع الرجل بنفسه تحت الجراف امام مئات المتفرجين الذين يقفون بفارغ الصبر ويمتلئون الوادي حتى ذلك الارتفاع . وما يؤديه الآن ذلك الجندي العادي كنت أدريه انا القاضي الاعلى وكان ذلك يزبدني شرفا . وناهيك حين يبدأ التنفيذ اذ لا صجيج ولا عجيح مما يمكن ان يؤثر على عمل الآلة . ولا يجسر احد ان ينظر اليها بل يغمضون عيونهم وينظرون الى الرمال ، فهم قد عرفوا ان العدالة تأخذ مجراها ، والصمت يملأ المكان ما عدا تاوهات الرجل الذي ينفلت نصفها من خلال الشكبة . اما في هذه الايام فان الماكينة لا تنتزع من احد آهة ما الا وقد اخمدتها الشكبة وفي تلك الايام الخوالي كانت الابر التي تقوم بعملية الكتابة تسقط سائلا حمضيا لا يسمح به في هذه الايام . وناهيك حين تأتي الساعة السادسة ! اذ من المستحيل ان تلبى جميع الطلبات التي تلتمس الاذن بالتفرج عن قرب . ولكن الحاكم بعد نظره امر بان تكون الاولوية للأطفال . وقد كان من حق بحكم وظيفتي ان اكون دائما عن قرب . وغالبا ما كنت اكنفي بالجلوس هناك ممسكا بطفل صغير من أحد ذراعيه ، آه لقد كنا جميعا نهمك في رؤية التعبير على وجه المذنب وكنا نفرق حتى آذاننا في اشاعات العدالة التي انتهت امرها اخيرا . انها ايام لا تعوض با ريفيقي !» .

وكان من الواضح ان الضابط قد لسن مع من يتحدث اذ احتضن الرائد واستند رأسه فوق كتفه ، فارتبك الرائد كثيرا ثم رفع متصجرا رأسه ، وكان الجندي قد انتهى من تنظيف الآلة واخذ يصب في الحوض « الارزبلين » وما ان رأى الرجل ذلك - وقد بدا انه افاق تماما - حتى مد لسانه . ولكن الجندي منعه فما زالت هناك ساعة على حلول الموعد ، وان كان لا يليق به ان يستخرج بيديه القذرتين من الحوض ما ياكله امام منظر الرجل الشره .

وافاق الضابط لنفسه بسرعة وقال للرائد « لا اريد ان اغرق فاننا اعرف انه من المستحيل ان تجعل احدا ما يصدق هذه الايام الماضية ، والمهم ان الآلة ما زالت تعمل وتؤثر تلقائيا مع انها تقف وحيدة في هذا الوادي ، وما زال الجثمان يسقط في نهاية الامر في المقبرة وبحركة سريعة لا تدرك دون ان يحتشد حولها مئات من المتفرجين كتنشكيلات الذباب مما اضطرنا ان نقيم سورا فويا حول المقبرة وقد هدم منذ وقت طويل » .

وادر الرائد وجهه بعيدا عن الضابط وجعل يلتفت حوله جرافا فخيّل للضابط انه ينظر الى الوحشة التي تملأ الوادي ، فامسك بيديه واداره نحوه لكي يلتفت في عينيه وهو يقول « الا تلاحظ في عيني الخجل من ذلك ؟ » .

فلم يجبه بشيء ، فتركه الضابط وحيدا لمدة قليلة ووقف ساكنا كل السكوت يحلق في الارض ورجلاه منفصلتان ويداه فوق جذعه ، ثم ابتسم وقال مشجعا ! « لقد كنت قريبا منك بالامس وبسمعت الحاكم يعطيك الدعوة ، انا اعرف الحاكم وقد صدقت تنبؤاتي نحوه . فمع

انه يستطيع ان يتخذ اي اجراء ضدي الا انه لم يجسر على ذلك . ويكل تأكيد هو يريد ان يستخدم رأيك ضدي . كراي صادر من شخص غريب ومتفك ، وهو سيمهد له بكل دفة قائلا : هذا هو اليوم الثاني لك على جزيرتنا ، وأنت لا تعرف الحاكم القديم ولا طرفه ، فقد تكيفت بالطرق الاوروبية في التفكير ، فلعلك تستطيع ان تضع قانونا للمقوبات الكبرى بوجه عام وللمقوبات بهذه الآلات بنوع خاص ، وبجانب ذلك فقد رأيت ان تلك الطريقة لا نجد ناييدا لها من الجدهور . فهو مجرد حشد صغير يتناسب مع ما تؤديه آلة قديمة وبالية . والان ضع كل هذا في الاعتبار الا يكون من المحتمل كما يظن الحاكم ) انك تدين طريقي . واذا ادنتها فلن تفعل غير الحقيقة ( ما زلت اتكلم من وجهة نظر الحاكم ) كشخص يحترم استنتاجاته الخاصة والتي تؤدي الى الصواب ، اليس كذلك ؟ ولكن من المحتمل انك لا تتخذ موقفا معاديا ضد هذه الاجراءات كما قد تفعل في بلدك ، فانت من الحكمة ما يدفعك الى ان تقدر خصائص الآخرين احسن تقدير . ولكن الحاكم لا يهتم بذلك ، فعلى الملاحظة المعارضة كافية عنده ليستخدما من اجل غرضه وليس بالضرورة ان تكون مطابقة لما قد فكرت فيه كثيرا . بل انني متأكد انه سيوحي اليك بغرضه من خلال اسئلة خبيثة ، بينما زوجته يحطن بك ويرهقن آذانهن ، وحينئذ قد نقول شيئا مثل هذا « لدينا في بلدنا طريقة مختلفة عن ذلك في تنفيذ العدالة » او « في بلدنا يعطى السجين فرصة للدفاع عن نفسه » او « نحن لا نستعمل طرق التعذيب منذ العصور الوسطى » . فكل هذه العبارات التي تبدو لك حقيقية وطبيعية ان تمر بخير علي . ولكن كيف سيستغلها الحاكم ؟ انني اتصوره ، اتصور حاكما العظيم قد دفع بكرسيه الى الوراء واستند على الشرفة . وتدفتت النساء حوله ، ثم اسمع صوته - الذي يطلقن عليه صوت الرعد - وهو يقول شيئا كهذا « ان خبيرا اوروبيا مشهورا ومعروفا بدراسة الاجراءات الجنائية في كل بلدان العالم قد قال لتوه ان تقاليدنا القديمة في تنفيذ العدالة غير انسانية ، وان رايانا كهذا يجعل من المستحيل علي ان امضي في تأييد هذه الطرق ، ولذلك فابتداء من هذا اليوم بالذات اقرر الفأها » ولعلك تريد ان تعارضه بانك لم تقل شيئا كهذا على الاطلاق ولم يصف طرفي بانها غير انسانية ، بل على العكس فان التجربة المدققة قد دلت على انها اكثر انسانية وملاءمة للكرامة البشرية وانك معجب بهذه الآلة . ولكن كل هذا سيجيء متأخرا جدا ، فان تستطيع حتى ان تصل الى الشرفة المزدحمة كماداتها بالنساء ، وقد تحاول ان تلفت النظر او ربما تريد ان تصبح ، ولكن بدا من احدهن ستقتل شفتيك ، ثم اهلك انا والحاكم القديم » .

وكبت الرائد ابتسامة فاهمة التي قد بدت له سهلة اصبحت هكذا صعبة ثم قال بمراوغة « انك تبالغ في تقدير نفوذي » وقد قرأ الحاكم التوصية وعرف انني لست متخصصا في الاجراءات الجنائية ، واذا ابدت رايانا فلن يزيد عن رأي شخصي لا يختلف عن رأي اي فرد عادي . وعلى اي حال فلن يكون اكثر تأثيرا من نفوذ الحاكم الذي يملك - كما قد فهمت - سلطة لاحد لها من هذه القلعة . واذا كانت وجهة نظره كما يخيل لي هي المعادة التامة لاجراءاتك فالذي اخشاه ان نهايتها قد دنت دون ان تفيدك خدماتي المتواضعة » .

فهل اقتنع الضابط بذلك اخيرا ؟ كلا لم يقتنع . بل هز رأسه بشدة ، والقي نظرة سريعة نحو الرجل والجندي فابتعدا عن الارز ثم اقترب من الرائد وقال له بصوت منخفض عن ذي قبل ودون ان ينظر الى وجهه بل تعلقت عيناه ببقعة على مظهره « انك لا تعرف الحاكم فانت تشعر - ومعدرة في هذا التعبير - انك رجل غريب وبعيد عن كل ما يخصنا ، ولكن صدقني فان نفوذك لا يقدر بشئ . وقد سمعت للغاية حين سمعت انك ستحضر العملية بنفسك ، لقد اعد الحاكم ذلك لكي يوجه ضربة لي ولكن ساردها عليه انتقاما منه . وها أنت

قد سمعت شرحي ورأيت الآلة وستشاهد في التو العملية دون تأخير من صغير كاذب أو من نظرات الازدراء التي لا يمكن تفاديها في حضرة مجموعة من المتفرجين . فبكل تأكيد قد كونت حكمك وإذا كان لديك بعض الشكوك الخفيفة فإن منظر العملية سيبددها . والآن التمس منك ان تساعدني ضد الحاكم » . فصاح فيه الرائد مقاطعا وكيف تستطيع ان افعل ذلك ؟ فهو مستحيل كل الاستحالة ، فلن اساعدك ولن اقف ضدك » . فقال الضابط : « نعم تستطيع » .

ثم لاحظ الرائد بشيء من الخوف وقد كور قبضتيه وكرر قوله وهو ما يزال اكثر تصميميا « نعم نستطيع فنحن خطة مضمونة النجاح ، أنت تعتقد ان تأثيرك قليل وأنا أعتقد العكس ، ولكن فلنترض انك على صواب افلا يكون من الضروري - حفاظا على هذا التقليد - ان تبذل هذا القليل ؟ واذن فلتسخر الى خطتي . ان اول شيء يجب ان تلتمز به هو ان تتحفظ الى اقصى حد في أرائك نحو هذه الاجراءات . فحتى لو سئلت سؤالا مباشرا فلا يجب ان نقول شيئا على الإطلاق . واذا اضطررت فليكن كلامك مقتضيا وعماما بحيث يفهمون انك لا تحب مناقشة هذا الموضوع وان صبرك لا يحتمل الخوض فيه . واذا حملوك على ذلك فاستخدم لغة جافة ، أنا لا اريدك ان تكذب بل ان تعطى اجوبة مقتضية لا تحمل معاني محددة مثل «نعم قد رأيتها» او «نعم قد شرحت لي» لا اكثر من ذلك . وهناك طرق كثيرة يمكن ان تتم من غيرك مع انها لا تبدو كذلك للحاكم لانه سيتخطى قصدك ويؤولها لمصلحته . هذا ما تعتمد عليه خطتي . وغدا سيعقد مؤتمر لكبار الموظفين في مكتب الحاكم وتحت رئاسته ، وبالطبع سيحوله الى مشهد عام في ارض المعرض التي ستعابا بالمتفرجين ، وسأضطر الى المساهمة فيه وان كان هذا يصيبني بالفتيان وانت بلا شك ستدعي اليه فلو تصرفت على حسب ما اقترحت فستكون الدعوة حينئذ هي غاية المطلوب ، واذا لم توجه اليك الدعوة لسبب ما فيجب ان تطلبها وستحصل عليها بلا شك .

وهكذا ستجد نفسك غدا في قاعة الحاكم وسيعيد النظر حتى يتأكد من وجودك . ثم يقدم للمستمعين بعد امور تافهة وسخيفة جدول المناقشة - وسيكون غالبا حول اعمال الميناء ولا شيء الا اعمال الميناء - ثم يأتي دور اجراءاتنا القانونية ، واذا لم يعرضها الحاكم او رؤي تأجيلها فساطالب بذكرها ، وسأقف واعلن ان اعدام اليوم لم يكن عليه غبار فقد كان حالة واحدة وتمت بسرعة ، وهي حقا لم تكن حالة عادية ولكنني تطلبت عليها ، ثم بشكرني الحاكم - كما هي عادته - باهتمام ظريفة ، ولكنه لا يستطيع ان يكبح نفسه فيمسك بالفرصة السانحة ويقول «قد اعلنت ان حالة اليوم لم يكن عليها غبار ، وأحب ان اضيف ان الخبر الشهير قد شاهد هذه الحالة ، وهو - كما نعرف - قد شرف مستعمرتنا بصفة استثنائية بزيارته لنا . ثم ان حضوره جلسة اليوم ايضا يعطي لهذه المناسبة اهمية خاصة . الا يمكن ان نسال الخبر الشهير عن رأيه في طرقنا المتبعة في تنفيذ الاعدام وعمل الاجراءات التي تؤدي اليها» . وبالطبع سيكون هناك استحسان كبير وموافقة بالاجماع وسأكون أنا اشداهم حساسة . ثم ينحني نحو الحاكم ويقول «باسم الاعضاء المجتمعين اوجه اليك بعض الاسئلة» . وحينئذ ستقف وتتقدم نحوه ، ضع يديك حيث يراها الجميع والا فسان السيرات سيسكنها وضيق على اصابعك . وأخيرا ستتكلم . لا تستطيع ان اتحمل قلق انتظار هذه اللحظة . لا تضع اية ضوابط على نفسك وانت تتكلم فاعلن رأيك بصوت عال واقرب من كرسي الحاكم واصرخ فيه بما تراه وتتمسك به . ولعل ذلك لا يكون من طابعك ولا من العادات المتبعة في بلدك ، حسنا . والطريقة الاخرى كذلك لا اعتراض عليها وذات تأثير فعال . واذن فاجلس ولا تقف وقل بضغ كلمات همسا لا يسمعا الا الموظفون المحيطون بك . وهذا كاف للغاية

فلا تذكر قلة الجماهير ولا العجلة التي «تزيق» ولا الرباط المقطوع ولا قطع اللباد المتسخة ، لا تذكر شيئا من ذلك فساتحمل أنا به ، وصدقني اذا لم ترغبه شكواي على الخروج فستجعله يعترف قائلا : «ايها الحاكم المدمر أنا اهين نفسي امامك ، هذه هي خطتي فهل ستساعدني على تنفيذها . بالطبع أنت ترغب في ذلك ، بل واكثر أنت تفرض على نفسك ذلك» . ثم احتضنه بكلتا ذراعيه وحمل في وجهه لاهست الانفاس . وكان قد القى جملته الاخيرة بصوت عال لدرجة ان كلا من الجندي والرجل قد فزعا من ذلك مع انهما لم يفهما شيئا وتوقفا عن الاكل ونظرا الى الرائد وهما يلوكان اللقمة الاخيرة .

وعند هذا الحد تأكد للرائد ما ينبغي ان يقوله ، لقد مر في حياته بتجارب كثيرة من هذا النوع كان يقابلها بحسم وشجاعة . اما الان في مواجهة الجندي والرجل فقد تردد حالما يلتقط انفاسه ولكنه اخيرا اجاب بما ينبغي قائلا «لا» . فيربث الضابط بعينيه مرات عديدة ولم يحول وجهه . ثم قال الرائد «هل تحب توضيحا ؟» فاواما ولم يتكلم . فقال «لست اقر لك على اجراءاتك حتى من قبل ان نقضي الي بخطتك - وبالطبع لن افشي بها على اي حال - وقد كنت اسأل: هل يجب علي ان اندخل ، وهل سيؤدي ذلك الى شيء من النجاح . وقد ادركت ان لمن ينبغي ان اقول رأيي ، للحاكم بالطبع ، وقد اوضحت لي الامور اكثر من ان تأخذني الى جانبك . وقد هزنى اخلاصك ولكنه ان يؤثر على حكمي» .

وظل الضابط صامتا ، ثم استدار نحو الآلة ، وامسك بمقبض قضيب نحاسي ، ثم حملق وهو يتراجع قليلا الى الوراء في «الهيمن» كما لو كان يتأكد بنفسه من صلاحيته . ويبدو ان الجندي والرجل قد توصلا الى فهم شيء ، فاشار الرجل للجندي بصعوبة بسبب الرباط الحكم وهمس له بشيء ما فاواما الجندي .

وتبعه الرائد وقال له «لم تعرف بعد ما سأفعله ، سأخبر الحاكم برأيي في تلك الاجراءات ، ولكن ليس في مؤتمر عام فلن امكث كثيرا لاحضر مؤتمرات . اذ سأنصرف غدا باكرا ، او على الاقل سأبحر بسفيتي» . ولم يكن الضابط مصفيا اذ كان يهمس لنفسه «وهكذا لا نجد احدا يقتنع باجراءاتك» ثم ابتسم كمجوز يتسم امام عبيث طفولي ، وبعد ذلك استغرق في التدبير لامر ما .

واخيرا قال «ها قد حان الوقت» ونظر نحو الرائد بعينين فيهما شيء من التحدي وشيء من طلب العون . فسأله الرائد ببساطة «وقت ماذا ؟» ولكنه لم يحصل على اجابة .

وقال الضابط للرجل بلطف «أنت حر» وحين لم يصدق ما يسمع اكد له «نعم ، أنت حر» ولاول مرة تدب الحياة الحقيقية في وجهه، هل ذلك حقيقة ؟ او هي نزوة عابرة من نزوات الضابط ؟ وهل ذلك الرائد الغريب هو الذي طلب منه ذلك ؟ اين الحقيقة ؟ يستطيع الانسان ان يقرأ كل هذه الاسئلة على وجهه . ولكن لم يدم ذلك طويلا فقد اراد الرجل ان يتأكد من ذلك وبدأ يخلص نفسه من الجراف .

فصاح الضابط «ستمزق الاربطة ، تريث وسنخلصك حالا» . وأشار للجندي لكي يساعده فيما هم به . وجعل الرجل يضحك من نفسه وهو صامت ، وبتلفت تارة شمالا نحو الضابط ، وتارة يمينا نحو الجندي وتارة نحو الرائد .

ثم امر الضابط قائلا «اسحب» وكان لا بد ان يتم هذا بحذر بسبب حدة الجراف ، ولكن الرجل كان قد جرح ظهره وهو يحاول من قبل ان يخلص نفسه .

ولم يعد الضابط من الان يهتم بالرجل ، بل ذهب الى الرائد

الرجل يضرب أخماسا في اسداس فلعل الحظ سنج له وما جرى له سوف يجري للضابط . ولعل هذا الرجل الغريب هو الذي امر بذلك ، هذا هو عين الانتقام ، ومع انه لم يقاس حتى النهاية الا انه سيثار له حتى النهاية ، ومن ثم طافت على وجهه ابتسامة صامتة وعريضة صاحبته طيلة الوقت .

واستبدار الضابط نحو الالة وأمالها لكي يضع نفسه فيها ، وأقترب من الجراف يرفعه ويخفضه عدة مرات حتى كان في الوضع المناسب ، ثم لمس حافة السرير فابتدأ يهتز واقتربت السكينة من فمه فنفث منها بادى ذي بدء ولكنه وطن نفسه عليها . وتم كل شيء مسا عد الاربطة فقد كانت معلقة على الجوانب فلم تكن هناك حاجة لربطة . وقد رأى الرجل الاربطة المعلقة وظن ان الاعدام لا يتم الا اذا كانت الاربطة مشدودة فاشار بحماسة للجندي ثم اسرعا نحو الضابط ليؤتاه . اما هو فكان قد مد قدمه ليدفع الذراع التي تدير المهيمن وحين رآهما مقبلين اعادها ، ولكنه لم يستطع ان يصل الى الذراع بعد ان وثقاها ، وقد عجز كل منهما عن ان يجره ، اما الرائد فقد صمم على الا يتدخل بشيء . ولكن ما ان ربطت الاربطة حتى ابتدأت الماكينة تعمل دون الحاجة للذراع واخذ السرير يهتز ورفرت الابر فوق الجلسد وارتفع الجراف ثم هبط . وحين تذكر الرائد ان احدى العجلات على وشك ان «تزيق» جحظت عيناه ، ولكن تم كل شيء بهدوء فلم يسمع حتى اقل طنين .

ولم تعد الالة تجذب الانتباه بسبب الصمت الذي احاط بها ، ولذلك انصرف الرائد الى مراقبة الجندي والرجل الذي بدا منتعشا اكثر من اي شخص ، وكان يشير كل شيء في الالة ، فمرة ينحني نحوها ومرة يشب على اطراف اصابعه وهو يشير للجندي الى اجزائها . وقد تضايق الرائد منهما ولم يحتمل منظروهما ، فصاح فيهما «عودا الى البيت» . ولم يمانع الجندي اما الرجل فقد اعتبرها عقوبة والنمى منه ويداه ميسوطتان ان يسمح له بالبقاء ، بل انه ركع على ركبتيه حين هز الرائد رأسه علامة الرقص . ومن ثم عرف الرائد ان الكلام وحده لا يكفي ، فهم ان يذهب اليهما ويطردهما ، ولكنه سمع ضجة آتية من «المهيمن» فنظر فوفه ، يا ترى استرييق العجلة بعد كل ذلك ؟ ولكن الامر كان يختلف عن ذلك تماما ، فقد ارتفع غطاء المهيمن ثم انفتح على سعته وهو يرفع . وارتفعت اسنان العجلة لمشرشرة ، بل ان العجلة قد ظهرت كلها وكان قوة هائلة تضغط عليها فارتفعت حتى الحافة ثم سقطت وتدرجت قليلا فوق الرمال على حافتها ثم انبسطت على الارض . وتبعها عجلة ثانية ثم عجلات اخرى كبيرة وصغيرة وكان يحدث لها ما حدث للعجلة الاولى . وفي كل لحظة يخيل للانسان ان محتويات المهيمن قد انتهت ولكن مجموعات من العجل كانت ترتفع ثم تسقط ثم تتدرج على الرمال حتى تنبسط على الارض، وقد خلب هذا المنظر لب الرجل فنسي تماما امر الرائد وجعل يحاول بدأب ان يمسك بواحدة منها ويحث الجندي على مساعدته ، ولكنه كان يسحب يده لان عجلة اخرى تأتي فتفزع وهي تتقدم في سيرها .

واحس الرائد بحرج شديد فان الالة سوف تتمزق اربا ولم يكن صمتها الا خداعا ، واحس انه قد اخطأ حين لم يمنعه من هذا المصير . وقد استأنرت هذه العجلات المتفلية بانتباهه فلم يعد يهتم ببقية اجزاء الالة حتى فارقت العجلة الاخيرة المهيمن فانحنى نحو الجراف ففوجيء لانه لم يكن يكتب بل كان يظن ولم يكن السرير يقلب الجسد بل كان يرتفع به فمشعرا نحو المسامير . وقد اراد الرائد لو كان ممكنا ان يوقفها فهذا ليس تعذبا فحسب بل هو قتل وألم . فمد يديه نحوها ولكن الجراف ارتفع في تلك اللحظة وقد انفرز فيه الجسد وتحرك جانبا كما هي عادته حين تأتي الساعة الثانية

وسحب الحقيبة الجلدية وجعل يقلب فيها حتى عثر على الورقة التي يريد ، فظهرها للرائد وقال له «اقرأ ما فيها» فاجابه «لا استطيع وقد اخبرتك من قبل اني لا استطيع ان افسر حروفها» . فقلال الضابط «حاول ان تنظر اليها عن قرب» ثم اقترب منه لكي يقرأها سويا ، ولكن كل هذا لم يفد مما جعل الضابط يشير الى الحروف باصبعه الصغير - ولا يلمسها خشية ان يلوثها - لكي يتابع معه الكتابة . وقد بذل الرائد جهدا لمجرد ان يرضيه فقط لانه كان عاجزا تماما عن المتابعة . وبدأ الضابط يتهجى الجملة حرفا حرفا حتى قراها ثم قال «ان معنى هذه الجملة هو «كن عادلا» ، وبكل تأكيد تستطيع ان تقرأها الان» . فانحنى الرائد كثيرا نحو الورقة حتى ان الضابط خشي ان يلمسها فجذبها بعيدا ، فلم يعقب على ذلك وكان واضحا انه لا يستطيع القراءة ، فقال الضابط موضعا اكثر «كن عادلا» هذا ما نعنيه تلك الجملة» فاجابه «ربما ، فاني مستعد ان اصدقك» . فقال له باقتناع «حسنا» ثم تسبق السلم وفي يده الورقة حتى وضعا بمنتهى الحرص داخل «المهيمن» ثم جعل يقوم بتغيير وضعم العجلات المشرشرة كلها ، وكان هذا العمل شاقا وخاصة انها تحتوي على عجلات صغيرة جدا ، ومن ثم اختفى رأسه كلبية في الداخل دلالة انهماكه في العمل .

وجعل الرائد يلاحظ وهو تحت ما يحدث بدون فتور حتى نعلبت رقبته وضافت عيناه من اشعة الشمس . اما الجندي والزجل فقد انشغل كل منهما بالآخر ، فقد استطاع الجندي ان يخرج «بالسونكي» قميص وينظرون الرجل من المقبرة ، وكان القميص متسخا جدا ففسله الرجل في الجردل ، وحين لبسهما لم يتمالكا نفسيهما من الضحك فقد كانا مزيفين من الخلف . وجعل الرجل يروح ويجيء بهما لكي يضحك الجندي الذي اقمى على الارض وعرض ركبتيه سرورا . ثم نيهما لنفسيهما اخيرا وجعلا يكتمان الضحك احتراما للسيدتين .

وانهى الضابط عمله اخيرا ، والقي نظرة وهو يتسهم على كل اجزاء الالة ، واغلق غطاء «المهيمن» الذي كان مفتوحا ، وهبط من السلم ونظر الى المقبرة ، ثم الى الرجل فارتاح حين وجده قد ارتدى ملابسه وتوجه ليفسل يديه في الجردل فتذكر انه فطر للفاية ، فتضايق من ذلك ، واضطر الى حكمهما في الرمل ، ثم اعتدل في وفته وجعل يفك ازرار «الجاكته» الرسمية . وفي اثناء ذلك سقط في يسده المنديلان فقال وهو يرمي بهما الرجل «ها هما متديلان» ثم قال للرائد وهو يتم حديثه «هدية من السيدات» .

وكان يقبض على ملابسه بحب على الرغم من انه كان يخلعها في عجلة ، وجعل يرتب باصابعه على «مشبك» الجاكته الفضفي ويخلخل الزرار عن موضعه . ولكن هذه العناية لم تنفق مع الواقع ، فحالما انهى خلع ملابسه قذف بها نحو المقبرة ، ولم يكن باقيا عليه الا السيف والحزام ، فاستخرج السيف من الجراب وحطمه ، ثم ضم اجزائه الى الحزام والجراب والقي بالجميع نحو المقبرة ففقتعت من شدة الالقاء .

ثم وقف عاريا ، وعرض الرائد على شفتيه ولم يتكلم . فقد عرف ما سيحدث ورأى من الحكمة الا يمنعه من شيء . فان ما عزم عليه هو عين العقل ولو كان في مكانه لما فعل غير ذلك لان ما يعتز به قد اقترب من نهايته نتيجة لتدخله .

ولم يفهم الجندي ولا الرجل شيئا مما يحدث بل ولم يشاهداه ، فقد كان الرجل سعيدا بالمناديل ثم اختطفهما منه الجندي بغتة وخباهما تحت الحزام فحاول ان يستردهما فمنعه وجعلا يتصارعان بشيء من المزاح . ولكن ما ان وقف الضابط عاريا حتى اثار انتباههما ، وراح

عشرة . وفاض الدم في قنوات كثيرة ولم يكن مختلطاً بالماء لان الرذاذ لم يندفع من الابر . ولم يتزحلق الجسد من الابر مع الدماء ، بل ظل معلقاً فوق المقبرة ، وقد حاول الجراف ان يرجع الى وضعه الاول ولكنه احس بانّه لم يتخلص من حملة فظل فوق المقبرة ، وحينئذ صاح الرائد فيهما «اقبلا وساعداني» ثم تشبث باقدام الضابط وامسك الاخران براسه وحاولوا تخليصه تدريجيا من الابر ، ولكن الذكاء خانهما فابتعدا عن الوضع المطلوب فتوجه اليهما الرائد وامرهما بالبقاء عند الراس . ثم التفت على كره منه نحو وجه الميت فوجده كما لو كان حيا ، فلا اثر على الضحية وكأنها لم تلق ما لاقاه الآخرون من الآلة . وكانت شفتاه مزمومتين بقوة وعيناه مفتوحتين ولم يتغير فيهما التعبير الذي كان يلازمه وهو حي ، ونظراته هادئة وراضية ، وقد انفرس في جبهته طرف الشوكة الكبيرة .

وما ان وصل الرائد وخلفه الجندي والرجل الى اوائل منازل المستعمرة حتى اشار الجندي الى احداها وهو يقول «ها هو المقهى» . وكان عبارة عن فسحة فوق ارضية المنزل منخفضة وذات تجاويف وقد اسودت حيطانها وسقفها من الدخان وتؤدي على طول امتدادها الى الطريق . ومع ان هذا المقهى قد بدا مختلفا عن بقية المنازل التي كانت تبدو متهدمة - ولا نستثنى من ذلك قصر الحاكم - الا انه قد اثار في الرائد شعورا تاريخيا واحساسا بجاذبية الايام الماضية . واقترب منه يتبعه رفيقه ثم انحدر الى اليمين بين الموائد التي استقرت فوق الطريق وصافحه هواء ثقيل وبارد يأتي من الداخل . ثم قال الجندي «هنا مدفن الحاكم القديم فان القسيس لم يسمح بدفنه في الكنيسة واحتاروا اين يدفنه ، وأخيرا دفنوه هنا ، وبكل تأكيد لم يقل لك الضابط شيئا من ذلك» . فلم يصدق الرائد وسأل «واين اذن المقبرة؟» فجرى امامه كل من الجندي والرجل وهما يشيران نحوها . ثم قاداه خلف الحائط حين كان يجلس بعض من الرواد وكان واضحا انهم من

عمال الميناء فهم اشداء وذوون ذقون قصيرة سوداء ولامعة . ويسندو عليهم الفقر والسكنة فهم بعمون «جاكتات» وقمصانهم ممزقة ، وحين اقترب منهم نهضوا والتصقوا بالحائط وحدقوا فيه ثم اطلقوا الهمس حوله وهم يقولون «انه غريب ويريد ان يرى المقبرة» ثم دفعوا احدي الموائد فظهرت الحجارة ، وكانت المقبرة بناء بسيطا ومنخفضا يمكن ان تغطيه احدي الموائد وعليه كتابة بحروف صغيرة جدا اضطر معها الرائد ان يركع على قدميه ليتمكن من قراءتها فاذا بها تقول «هنا يستريح الحاكم القديم ، وقد اقام له اتباعه الذين لا يظهرون الان هذه المقبرة . وبعد سنين معينة - كما تدل النبوءة - سوف يظهر مسن جديد ويقود اتباعه من هنا ليستولي على المستعمرة كلها ، فعليك بالانتظار والاخلاص» . وبعد ان قرا ذلك وقف فرأى الجميع واقفين حوله وهم يشتمون سخرية مما قرا ويتوقعون منه ان يوافقهم على هذا ولكنه تجاهلهم ، ثم وزع عليهم بعض المال وانتظر حتى عادت المائدة فوق المقبرة ، فترك المقهى واتخذ طريقه نحو الميناء .

والتقى الجندي والرجل ببعض المعارف على المقهى فاخروهما ، ولكنهما سلما بسرعة وغادراهم حتى يستطيعا ان يلحقا بالرائد الذي كان قد وصل الى منتصف النحدرة المؤدية الى القارب ، فاندفعا نحوه ليعلما بحملاه على ان يأخذهما معه . وبينما هو يساوم صاحب القارب ليحملة الى الباخرة اسرعا بخطوان السلام بصمت لانهما لا يجسران على الصياح . وفي الوقت الذي وصلا فيه الى نهاية السلام كان قد ركب القارب واقلع به مبتعدا عن الشاطئ وحاولا ان يقفزا الى القارب ، ولكنه رفع جبلا معقودا وثقيلاً وهددهما به فمتهما من القفز .

ترجمة عبد الحميد ابراهيم

القاهرة

# متى يطلع الفجر يا ربي؟

قصّة الثورة الروسية

بقلم جيان بول أوليفيه  
ترجمة جوبرج طرابيشي

٧٠٠ ق . ل .

صدر حديثا عن دار الاداب



# الفارس

## فصل

بقلم ناطق خلوصي

الشمس الصيفية المحرقة ، ويشعر بالرضا وهو يتحسس ملابسسه  
الانيقة المتقاة بعناية ..

— متى تعود يا ابي ؟

حفر هذا السؤال مكانا له في ذهنه .. كان صوت (علي) يرن في  
اذنيه — لحوح هذا الصغير في نسأله الى حد الازعاج احيانا —  
ساوره شعور بان سؤالا كهذا حق مشروع مارسه (علي) معه .. حين  
يعود سيدوخه بسلسلة من الاسئلة : (اين كنت يا ابي ؟ وماذا فعلت؟  
ولماذا اخذت هذا السيف معك ؟ وكيف كانت النتيجة ؟ ...). ليس  
في ذهنه الان ما يستطيع ان يرد به على هذه الاسئلة ولكن قد تتقاذف  
الاجوبة الى وجه الصغير ذائبا وبشكل عفوي حين يعود .

قد يعود وسيغف يظفر دما ! وقد يعود وكوفيته الناصعة البياض  
ملطخة بالدم او بالوجل .. هذه احتمالات واردة في ذهنه . واقبح  
احتمال جديد نفسه في ذهنه ، قد يسبت بين طيات الرمل في فصل  
القيظ .. فزع لهذا الاحتمال المرعب . السبات في موسم القيظ  
ظاهرة مثيرة للوجل .

حين يقف هذا الاحتمال الجديد على قدميه ، ستمند الالسننة  
لتنهش لحم جسمه وهو واقف ثم لا يلبث ان يتحرك هيكله العظمى  
ليسقط بعدها في حفرة عميقة من الوضاعة ..

كانت ارجل الجواد تفوص في الرمل احيانا فيخلصها بعناد .  
تحسس سيفه من جديد . كان يمتد حتى يكاد يلامس الارض .. شعر  
بان الجواد قد بدأ يحس بالنعيب ولكنه كان يواصل السير تحت  
الشمس .

\*\*\*

عند الظهيرة عاد الفارس من رحلته مهزوزا .. كان وجهه مفسولا  
بالرمل ، وجسمه ينضح تعباً وألماً وكانت انفاسه لاهثة . وضعوه على  
سريره وعلقوا سيفه الملطخ بالدم فوق رأسه .. علقوه على الجدار من  
جديد !..

في باحة الدار سألت امرأة قريب له زوجته :  
— كيف حاله الان ؟

— انه في حالة خدر كامل ..  
وفي خارج الجدران الطينية دار همس ما لبث ان تحول الى

في الصباح المفسول بوهج الشمس تحركت حوافر الجواد الاشهب  
راسمة نقطة البداية على حبات الرمل الداكن .. من وسط الفارس  
تدلى سيفه طويلا حتى كاد يلامس الارض .. لهذا السيف في قلب  
الفارس مكانة لا ندانيها مكانة اي شيء اخر .. انه يحمل نكهة تاريخيه  
معتقة حيث ظل لمئات من السنين ارضا مقدسا يرثه الإبناء عن آبائهم  
جيلا بعد جيل الى ان آل اليه اخيرا منذ سنوات — وفي بيته ظل  
السيف زمنا ، معلقا بشكل مهيب على جدار طيني نظيف ولكن القبار  
المتساقط عليه عبر الايام لم يخف آثار الدماء المتجمدة على وجهه .

في لحظات مفاجئة سار الفارس وربما في حالة لاوعي — بخطوات  
محمومة باتجاه السيف المعلق على الجدار ووقف امامه طويلا ، ثم ما  
لبث ان رفعه عن الجدار وحمله معه وامتطى صهوة جواده الاشهب .

ليس امام الفارس غير امتداد لا منناه من الرمل وغير الكثبان  
التي تتناثر كالكعب المبنية على قبور الموتى في مقبرة قديمة .. كان  
ظل الفارس يرتقي على الرمل وما يلبث ان يصبح اكبر فأكبر حتى  
يتعمق ..

مد يده الى السيف يتحسسه — قد تكون هذه الرحلة بابا ينفج  
على الموت ! ساوره تردد مشوب بالقلق .. منذ صباه اصيب بنوبة  
متشعبة من التردد ما زال يعاني منها رغم انه اجاز عتبة الاربعين .  
لم يكن قادرا على ان يختار بسهولة .. يوم مات ابوه سحبه زوجته  
ابيه الثالثة من يده الى حيث يتدلى السيف على الجدار وقالت له:  
«لقد ورثت هذا السيف عن ابيك !» وكانت تلك العبارة قد حركت  
في داخله هزة من الكره لابييه .. انه الابن البكر وعليه ان يحسن  
التصرف في تحمل المسؤولية التي القيت على كتفيه .. ولكن ما  
الذي يفعله بهذا السيف الذي يشده الى ما لا يحب ؟.. وذكر ان  
اباه المرحوم ابقى السيف قطعة اثرية معلقة على جدار طيني فمما  
الذي يمنعه من ان يبقيه في مكانه ؟

كان الهواء يلاعب كوفيته الناصعة البياض .. وتتصاعد ذرات من  
الرمل لتترسب على وجهه الاسمر البيضوي الشكل ، وتسررب الى  
فمه وانفه فتعيق تنفسه قليلا . قد يكون الارتداد قرارا ذاتيا مقبولا  
لديه ولكنه في نفس الوقت سيكون عملية لها مردودها المخجل — مرة  
هي الحياة ولذيذة معا !! يعرف ان هناك من يسير عاريا تحت لهب

# السيف والقنديل

( ١ )

عندما غاب عن الارض ،  
نداء الانبياء  
سكت الله ،  
وأهدى صوته ،  
لضحاياه ،  
فكان الشعراء .

( ٢ )

يا احبائي ،  
من منكم نبي ،  
صوته ،  
صوت اله  
يا احبائي ،  
من يكسر سيف الموت  
عن نهر حياه .

( ٣ )

في شتاء الحب ،  
في ليل جليد الكلمات  
يسأل العاشق ،  
عن نار ،  
وعن نجم يضيء انظلمات  
آه .... من يحمل قلبا ،  
جرحه ينزف نار  
يمنح الانسان ،  
في ليل شتاء الحب ،  
قنديل اخضرار .

( ٤ )

يا احبائي ،  
شمس الأغنيات  
سقطت في البحر ،  
والبلبل غنى قمر السجن ،  
فلما غاب في الدائرة الزرقاء ،  
مات .  
يا احبائي ،  
متى ينشق ليل العالم الصخري ،  
عن شمس جديده  
عن نبي ،  
ينزل الوحي ،  
على أهداب عينيه ،  
قصيده .

حسين جليل

بغداد

لفظ مسموع :

- يقولون انه يحمل جراحا في ظهره !  
- وان بعض جراحه قاتلة .  
- لقد تغفر وجهه بالتراب .  
- انهزم !  
- انهزم .. انهزم ..  
وقال رجل يهتم بعمامة خضراء :  
- لم يزرنى قبل ان يبدأ الرحلة .  
وقال رجل آخر :  
- لبس رداء البداوة حين رحل ..

كانوا خارج الجدران الطينية يجيدون فن التحدث عنه .  
حين رفع رأسه من الوسادة كان الوقت ليلا وكانت الجراح  
التي في ظهره تؤلم بشكل فاس . فتح عينيه على كتلة من الظلام  
المكثف ولم يكن هناك بصيص من نور ، من خلال الشقوق الضيقة في  
الجدران تسرب الى اذنيه صوت عويل الريح الصحراوية الموحش .  
احس بطعم الرمل مالحا في فمه ، وفرك عينيه ولكن الظلام كان اكثف  
من ان يمنح عينيه حرية الرؤية بوضوح .. مد يده الى ظهره واحس  
بسائل لزج ببلل اصابعه .. تأوه قليلا واراد ان يصرخ .. لا يعرف  
اين هو الان بالضبط ! ملغاة حدود الزمان والمكان عنده الان .. تتراعى  
الصور السوداء المحيطة في رأسه . كان متعبا حين سقط فتوالت  
عليه الطعنات . كان شبه اعزل ولم تسنح له الفرصة لان يمارس  
استعمال سيفه الطويل الا قليلا .

كان ضوء الفجر قد بدأ يتسرب عبر كوة صغيرة في الجدار المثل  
على باحة الدار وبدأت معالم الاشياء تتبين امامه . حين سقط لامست  
عظامه الرمل الساخن .. ان اضلعه تلامس الان فراشا وثيرا من  
الصوف .. اخذ يجول ببصره في ارجاء الغرفة ، وتجمد بصره عند  
خط يمتد طويلا كالافق على الجدار .. انه مرة اخرى !! شهق  
بهنفا .. لو ان لسانه القوة على ان تقطع الحديد لتناوله الان وكسره  
الى قطع صغيرة ! مد يده ليلقي به بعيدا ولكنه وجد انه غير قادر  
على الوصول اليه وهو في حالته الراهنة . صرخ صرخة افزعته زوجته  
التي كانت ترقد بقلق في غرفة مجاورة . فجاءت بسرعة . اطلب اليها  
ان ترفع هذا السيف الطويل المعلق فوق رأسه وتلقي به في مكان  
مجهول ؟ كان وجهها مشرقا رغم مسحة الوجوم التي كانت بادية  
عليه . منذ تزوجها عرف انها تعشق الشهامة .. وففت عند رأسه في  
حالة تاهب لتلبية اي طلب لديه .. نظر الى السيف وكانت قطرات  
من الدم ما زالت ندية . قطرات جديدة . قد يكون هذا الدم دمه  
هو . فحين سقط على الرمل سقط السيف تحته .. هذه اذا طبعات  
جراحه على وجه السيف ..

اغض عينيه واسند رأسه الى الجدار .. صاحبت زوجته :

- ما بك ؟ أنت بحاجة الى شيء ؟

- اريد قليلا من الماء .

كانت قطرات الماء تسيل الى جوفه المحموم في حين كانت عيناه  
تختلسان النظر الى قطرات الدم العالقة بالسيف .. ماذا لو تحول  
الماء الى دم !

- اذهبي .. فانا بخير ..

انسحبت زوجته الى الغرفة الاخرى بهدوء .. لم يكن بمقدورها  
ان تعارض . المعارضة ، عنده ، قمة الدناءة .

\*\*\*

في ليلة مشحونة بالفضب نهض الفارس على قدميه .. تحسس  
جراح ظهره فوجدها قد التأم .. سار وهو في حالة وعي كامل ،  
واخرج من زاوية الغرفة كوفية حمراء جديدة . كانت كوفيته البيضاء  
ملطخة بالدم .. رفع السيف الذي كان يمتد اطول من قبل وحمله  
معه .. ومع تسيل اول خيوط الفجر الى باحة المنزل امتطى صهوة  
جواده الاشهب وغاب في رحلة جديدة ..

العراق - كربلاء

ناطق خلوصي

## اتجاهات الشعر الحر

تأليف حسن توفيق

من الكتب الجديدة التي تناولت حركة (الشعر الحر) واتجاهاتها، ذلك الكتاب الذي صدر عن المكتبة الثقافية بالقاهرة تحت عنوان (اتجاهات الشعر الحر) للشاعر حسن توفيق . وهذا الكتاب - الصغير الحجم والممدد - جدير بالقراءة لأسباب :

١ - أنه يصدر في مرحلة تبلورت فيها حركة الشعر الحر بحيث أصبحت بحاجة الى مثل هذه الدراسة التقييمية ، لتبين اتجاهاتها الخاصة ، والأطر التي تنظم شعراءها ، ثقافية واجتماعية وغيرها .  
٢ - ما جاء في هذا الكتاب من آراء وملاحظات أوضحت الكثير، واغضبت البعض مثل الشاعر احمد عبد المعطي حجازي ، حيث رد على المؤلف في (روز اليوسف) القاهرة في احد اعداد شهر اغسطس ١٩٧٠ ردا ملاه بالشتائم الفظيظة ، لذا فيجب الوقوف امام ما جاء في هذا الكتاب ، لنرى ان كان لمؤلفه الحق (ان يتعلم الحلاقة في رؤوس الآخرين) حسب تعبير احمد حجازي ام لا .

لا اود وأنا بصدد الحديث عن هذا الكتاب ان افوم بتلخيصه بقصد تقديمه للقارئ ، فمن يود تلخيصه سيجد نفسه مضطرا لنقله كما هو ، لانه في غاية التركيز ، مما يجعلني اصدر اول احكامي عليه من انه (مخطئ هيكلي) لكتاب يحمل اسم (اتجاهات الشعر الحر)، بحاجة الى ان يبدأ المؤلف تفصيل ما جاء في هذا المخطط الهيكلي، مع تزويده بالنماذج الوافية لكثير من الشعراء في مختلف الاجيال والاطار . ويبدو المؤلف في البداية بأنه صاحب فكر موضوعي بعيد عن التحليل في اوام المآليات الميتافيزيقية ، حيث انه من انصار ومؤيدي ان يكون الشاعر صاحب (شهوة لاصلاح العالم) على حدد تعبيري (شكلي) . والواقع انه في مثل هذا العصر المعقد من كل نواحيه، حيث ينتشر الظلم والاستغلال ، وتبدو القلبية للظالمين والمستغلين، في مثل هذه الظروف والأحوال يتحتم على الشاعر ان يكون كالفيلسوف والنبي (لان كلا منهم يرى النقص فلا يحاول ان يخدع عنه نفسه ، بل يجهد في ان يرى وسيلة لاصلاحه) كما يقول صلاح عبد الصبور احد هؤلاء الشعراء القلائل ، الذين يرى انهم من الواجب ان يكونوا (كالفلاسفة والانبياء) . ونظرا لان هذا هو مفهوم المؤلف حول مهمة الشاعر ، نراه يهاجم بعنف (النقاد الدونكشوتيين) الذين يطالبون الفنان بان يدفن رأسه في الرمل ، وان يفهم عينيه عن النقائص التي تعوق تقدم الانسان .

ورغم ما يحاول ان يبدو به المؤلف من دقة في الاحكام الا انه يطلقها احيانا بتصميم شديد دون ان يأتي بالدلة الكافية لاقناعنا باحكامه هذه . يقول -مثلا- «استطيع ان ازمع مطمئنا ان بدر شاكر السياب اول من كتب الشعر - ويقصد الحر بالطبع - في الوطن العربي وليس لويس عوض او نازك الملائكة» . وفي الواقع ان هذا الحكم مجرد (زعم) فعلا - حسب تعبير صاحب الحكم نفسه - وذلك لانه هو نفسه يقول «لا يمكن للباحث المتعمق ان يتصور امكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها لان شاعرا من الشعراء دعاه اليها ، فكان ان انساق وراءه بقية الشعراء دون روية او تفكير وذلك ما لم يكونوا مهيين بطبيعتهم لتعقيد هذه الحركة ، وعلى هذا الاساس فاننا لا نتصور ان قصيدة للدكتور لويس عوض واخرى لنازك هما اللتان فجرتا حركة الشعر الحر في ارجاء الوطن العربي الكبير، ما لم تكن نفوس الشعراء الآخرين مهية لاستقبال حركة شعرية جديدة» .

كيف يكون المؤلف منطقيا مع رايه هذا الذي يرى فيه ان قصيدة لا

تفجر (حركة شعرية جديدة) ، في حين انه يجعل الريادة في هذا المجال للسياب لجرد انه قال قصيدة ، قال غيره مثلها وقبله سنوات . لست ادري كيف يكون المؤلف مطمئنا لهذا (الزعم) رغم انه يعترف بارهاصات سابقة للسياب ونازك في هذا المضمار . وفي نفس الوقت هل يستطيع ناقد ما ان ينصب نفسه (خليل بن احمد) للشعر الحر، يضع له قوانين وحدودا معينة كما يريد ، ثم ينظر من اول من كتب حسب هذه الحدود والقوانين لينصبه رائدا للشعر الحر . ان في هذا الامر تعسفا لا تعترف به طبيعة نشأة الفنون بمختلف انواعها . اما في ميدان الشعر الحر فالناقد الموضوعي هو من يقول : (بدات ارهاصات هذا الشعر عند فلان وفلان في عام كذا ، واستمرت هذه الارهاصات الى ان تطورت وتبلورت على يد فلان وفلان في عام كذا) ، وذلك لتكون ملتزمين بما يراه المؤلف من انه من غير المعقول ان تفجر قصيدة واحدة حركة شعرية جديدة .

ولقد كان الشاعر موضوعيا في تحليل وترتيب (الاجيال الثلاثة) التي سارت في درب الشعر الحر . وفي هذا المجال استطيع ان اتفهم ضرورة الوقفة بالتحليل والنماذج امام شعراء رواد كالسياب وعبد الصبور ، لان الواحد منهم قد نحت فعلا الكثير من نفسه ، فقدم للحياة الادبية ما اثرى حركة الشعر الحر وطورها فعلا ، ووصف الكثير من مزايقها . ولكن في نفس الوقت لا احد ينكر ان المؤلف تعامى عمدا عن شعراء كان يجب ان يقف امام عطائهم ، على سبيل المثال احمد حجازي وغز الدين الماصرة وغيرهم . ويبدو هذا التعامى الممدد عندما نراه يذكر ويقف امام شعراء لم يقدموا للحركة الشعرية شيئا يذكر ولا داعي لذكر اسمائهم .

من الاحكام غير الواضحة كما اوردها الشاعر ، بل شائها الخلط وحيانا الفموض الخاطيء ، ما اورده المؤلف عند الحديث عن الأطر الاجتماعية لشعراء الشعر الحر . في تحديده للآطار الاول (آطار الشعراء البورجوازيين) كان تعريفه لهم واضحا اذ يقول: (هؤلاء الشعراء يحاولون ان يجمدوا الاوضاع الجائرة على ما هي عليه لانهم يدركون ان كل خطوة يخطوها المجتمع في طريق تحقيق العدالة الاجتماعية ليست سوى خطوة من الخطوات التي تعمل بالفناء عليهم وتسهم في تقويض عالمهم) . هذا رغم ان هذا الوصف ينطبق اكثر على البورجوازية الكبيرة . ولكن المؤلف اورد هذا الحديث مصمما تحت عنوان (شعراء البورجوازية) دون ان يعرف ان لكل من البورجوازية الكبيرة والصغيرة شرائح مختلفة ، منها التقدم والمتخلف ، وكل يختلف مواقفه حسب (الشريحة) التي ينتمي اليها ضمن (بورجوازيته) صغيرة ام كبيرة .

اما حديثه عن الاطار الاجتماعي الثاني (آطار شعراء الصفوة) فهو بحاجة الى وقفة اطول ، خاصة امام تعريفه لما يفهمه من تعبير (الصفوة) . يعرف هذه (الصفوة) بأنها (الشعراء الذين برزوا من صفوف الطبقات الكادحة في بداية امرهم ، ثم تدرجوا شيئا فشيئا في السلم الاجتماعي ، الى ان كونوا ما يشبه «الصفوة» التي كثيرا ما تحدث عنها البيوت ، مبينا ان هذه الصفوة هي المجموعة الجديرة بان تقود المجتمع) . ليس مفروضا ان اسلم بهذا القول لجرد انه صدر عن البيوت فانا في تصوري ان هذه «الصفوة» ان كانت فعلا حسب تعريف المؤلف لها ، فينبغي ان لا يترك لها زمام القيادة - كما يقول - ولا حتى مجرد سماعها والتأثر بها والانفعال بما تقول . فهي حسب تعريف المؤلف لها صفوة من (ابناء الكادحين) ، ولكن بدلا من بقائهم بين صفوف طبقتهم ، يشعرون ويناضلون من خلالها ، مدعومين بحسهم الطبقي ، ومما يشتهم الطبقة الحقيقية ، بدلا من هذا نراهم ينسلخون عن طبقتهم - الى اعلى ، وبعد ان كان الشاعر منهم «يبدو متوحدا» مع الآخرين من ابناء طبقته الكادحة الى حد كبير ، اصبح «يتحدث

عن أبناء طبقته هؤلاء وكأنه ينظر إليهم من عل» .

## نقطة نظام

قصص للاستاذ محمد الصباغ  
مطبعة الرسالة ، الرباط - ٢١٨ ص

«نقطة نظام» مجموعة مشاهد من الحياة المغربية التقطتها عين شاعر ، صورها قلم شاعر ، فجاءت وفيها التهكم اللاذع على سخافات الناس وتفاهاتهم ، ولكنه تهكم مبطن بالكثير من الحزن ، والشفقة والاحساس العميق بقيمة الانسان مهما يكن شأنه بين الناس .

تتبدل هذه المشاهد بسرعة الشريط السينمائي ، وعلى القارئ ان يتتبعها فلا يفوته رمز هنا ، وتلميح هناك ، وكلمة قد تعين اكثر مما تؤدي حروفها . وعندئذ سيخرج من المجموعة شاعرا بان الساعات التي انفقها في مطالعتها كانت ساعات خير وبركة .

كلمات على جبهتها يلعب عرق السنين ، رسمت بقلم مرتعش ادمته الحروف وفيها ما فيها من حرارة الشباب . لقد اثبتت هذه التركيبة على الواجهة الخلفية للكتاب ، فكانت -بحق- كلمات صدق من ادينا الكبير ميخائيل نعيمة في ادب الصباغ . والمجموعة غنية عن كل تزكية ولكنها عادة اعتادها مؤلفنا مع كل كتاب يصدره ، وهي في نفس الوقت عند البعض الآخر . . البعض الذي لا زالت افهامه ترعش في ساحة الادب وسيلة تجارية يلتجئ اليها ، اذ كثيرا ما يكون المصدر يجهل مضمون الكتاب ومحتواه فيرسل احكاما يمكننا ان نطلقها على اي نتاج ادبي نود تقريبه ، هذه الظاهرة تمثل ضالة الضمير الادبي كان لا بد لنا من ان نتعش لها متى يمكننا بعد ذلك ان نفرق بين الذين يستحقون الثبوت والذين يتجرون بالثبوت .

(نقطة نظام) هو الكتاب التاسع الذي يصدر للاستاذ الصباغ ، وهو في نفس الوقت اول مجموعة قصصية له وتضم سبع عشرة قصة قصيرة سبق له ان نشرها في اعداد متفرقة من جريدة (العلم المغربية) والقاسم المشترك الذي يجمعها في بوتقة واحدة هو البيئة المغربية الخصبة بتقاليدها وعاداتها .

مشاهد متعددة متعاقبة للمجتمع المغربي البائس واللبسطاء الطيبين فيه مأخوذة بمحاسنها وميوبها ، مما يجسم لنا مقدار الصدق الفني الذي التزمه الكاتب في مجموعته . والمجموعة -في رأي- طرفة وتطور في ادب الصباغ شكلا ومضمونا :

فمن ناحية الشكل - ونريد به اللون الادبي - هو ان يعمد ادينا الى كتابة قصة فان هذا وحده يعتبر عند متتبعي ادبه شيئا جديدا .

اما من حيث المضمون فانا لم نجد في المجموعة ذلكم الكاتب المفلق المنطوي على نفسه الهائم في اجواء الرمزية المفلقة والرومانسية المتطرفة المتعب من الوفوف على اعتاب كل كلمة مطرزة ، وجهالة موشاة يسكبها في اسماءنا الحانا موسيقية منقطعة ليجعلنا نجهد وراء الرمز من غير فائدة ، الكاتب هنا شيء اخر غير ذلك او نقيضه . انه الان يعيش مشاكل الآخرين بكل ابعادها ، حتى الجزئيات نراه يقف عندها ليعطيها حقها . ففي قصة (رواية) يسوق لنا هذا المشهد :

«الركاب يتطلعون من نوافذ العربة الى الخسائر الفادحة التي خلفتها الفيضانات . جسدي معلق على غصن شجرة ، حصىرة ينام عليها الماء ، مصباح يبحث عن فتيلته في الوحل . اراد احد الركاب ان ينتقد افعال الحكومة ، قبل ان يفعل الجبان التفت ذات اليمين وذات الشمال فبان له الذي العسكري واقفا امامه ، سعل سعالا عميقا وبلغ الانتقاد» .

ومن نفس القصة نأخذ نموذجا لذلك التهكم (على سخافات الناس وتفاهاتهم) : «لم تتردد في شراء كيس من الحروف من مكتبة المحطة ، مع علبة التحاكي والاجتاز (الشونيكوم) ذلك الذي اصدرها

ان منطق الحياة المادي يؤمن بحق الملايين المسحوقة المستقلة في العيش الكريم ، وينظر الى (الصفوة المختارة) من (البرجوازية) -ان كانت وطنية- ان تسليخ عن طبقتها ، لتعيش معاشة حقيقية بين دمع ابناء الطبقة الكادحة ، ليستسنى لها بالتالي ان تقودها في نضالها ، بحكم الفارق في المستوى الفكري والعقلي عند كل منهما . لا احد ينكر ان دور القيادة في الوطن العربي في النضالات الوطنية لا زال في كل ميادينها متروكا (البرجوازية الصغيرة) ، لكونها ذات شرائح مختلفة ، ولتفوقها الفكري على الطبقات العاملة العربية ، وبالتالي لا زالت (البرجوازية الصغيرة) طبقة حليفة لطبقة العمال في نضالها اليومي . لا احد ينكر هذا ولكن ما هو بحاجة الى تفسير ذلك المنطق المعكوس الذي يأتي به المؤلف حول (انسلاخ) الفرد من طبقة (الكادحين) ليصبح (صفوة عليا) ثم يطالب له بالقيادة رغم انه يعترف ان هذا الفرد اصبح لا يعايش طبقته الاولى ، انما ينظر اليها من عل . وكان يجب عليه ان يسمي هذه (الصفوة) بصريح العبارة (بورجوازية متسلقة) ما دامت قد انسلخت عن طبقة العمال الى اعلى .

ولكن المؤلف يعترف دون ان يدري انه صنف هذه الصفوة تحت طبقة (البرجوازية الكبيرة) . فهو يقول حين يتحدث عن اطار (البرجوازية الصغيرة) ، وهو بصدد تعريف شعراء هذا الاطار . «هم الذين لم يستطيعوا ان يتدرجوا في السلم الاجتماعي لكي يلتحقوا باطار شعراء (الصفوة)» . . فهذا الشاعر البرجوازي الصغير الذي يتطلع الى التدرج في السلم الاجتماعي «الى اعلى» ، فهو ان نجح في هذا التدرج ، فسبقوده الى موقع البرجوازية الكبيرة حسب المفهوم العلمي للمادية التاريخية . ولكن بما ان هذا الشاعر البرجوازي الصغير لم يستطع التدرج في السلم الاجتماعي «الى اعلى» ، وبالتالي لم يستطع الوصول الى السلم الاجتماعي لهذه «الصفوة» فحتما ستكون هذه «الصفوة» برجوازية كبيرة ، يتطلع البرجوازي الصغير ان يصل اوقعها الاجتماعي ، وكل ذلك حسب تعبير وتعريف المؤلف .

بهذه التعريفات وهذا المنطق المعكوس الذي يدل على جهل بحقائق المادية التاريخية للمجتمع الانساني ، يدن المؤلف شعراء (الصفوة) الذين اراد هو في واقع الامر ان يتعاطف معهم ، وكشف مواقفهم الحقيقية دون ان يريد ذلك .

وفي اماكن اخرى كان ينقص المؤلف الجرأة والمراحة ، فهو حين يتحدث عن التجربة الحادة التي انضجت قصيدة (دمشق والزمن الرديء) للشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب ، يقول ضمن ما قاله عن هذه التجربة الحادة . «لس كيف ان الانظمة الرجعية في الوطن العربي لا تلقى بالا الى قضية فلسطين الا من باب المتاجرة والمفاخرة ، كما لمس ان بعض الانظمة الاخرى ترفع الشعارات وتعلق اللافتات دون ان تعمل على الخوض بها في خضم الممارسات العملية» . مثل هذه الاقوال تنقصها الجرأة في التوضيح والتشريح ، خاصة في هذه المرحلة من نضالنا الوطني حيث اصبحت الانظمة التي ترفع الشعارات واللافتات اكثر خطرا من الانظمة الرجعية . . فهذه معروفة انها (رجعية) والشعب دائما يضعها تحت وضمن دائرة غضبه . . اما الانظمة الاخرى فهي تغطي نفسها ببريق اللافتات وهدير الشعارات ، فتبقى سولو الى حين -خادعة الجماهير .

احمد عطيه ابو مطر

الكويت

الى الاسواق لم يقرأ كتاب (الذوق والسلوك) .

ويتجلى لنا بعد الرؤية الفنية عنده في كثير من المشاهد ، ففي قصة (وصية) مثلا مشهد لطفل سرق تفاحة ، ترى ماذا يمكن ان يحدثه نقص تفاحة في حياة البائسة ؟ : «طفل يلوح في الدرب وهو ينهش تفاحة ، عيناه الضيفان تقولان : انه سرقها من سلة بائنة بدوية ، لعل تلك التفاحة ستبيحت عنها البائنة لتكمل بها نصاب الكياو الاخير ، فلا تجدها ، وسينفر المشتري من وجهها ، احتياجها لتلك التفاحة سيفضي عليها شراء شحمة ، ستبقى احدى زوايا حجرها ضريبة» .  
بمثل هذا يعالج الكاتب قضايا مجتمعية مهمة . ولم يكن موقفه منها موقف المتفرج الراوي فهو دائما صاحب نقد ايجابي بلقيه متهمها او صراحة مع الابتعاد عن التقريية ، والخطابية . ففسي (الصورة) يقول :

«من يوفف الزمن ؟ من شد على قفاه ويدخله رغما عنه السي ففص الاتهام في المحكمة ؟ . الضعفاء وحدهم يساقون الى المحكمة ، عليهم تنتفخ اوداج الحكام» . وبلتفت فيتجرع مرارة الغربة التي تعيشها العربية في هذا البلد العربي ، وسيطرة الاجنبية حتى على الوظائف الصغيرة ، فحينما يصل القطار الى محطة سيدي قاسم (قصة رواية) «صوت خارج من جهاز :

— سيدي قاسم ... سيدي قاسم .

الاولى يقولها الصوت يحرس عربي مهضم ، والثانية ينطق بها بحرس فرنسي رنان قريب من الانشاد) .

وفي قصة (نقطة نظام) التي سميت المجموعة بها — ولا نسدرى لماذا اطلق الكاتب عنوان هذه القصة بالذات على مجموعته التي تضم قصصا اجدود منها فنيا كقصة (اللبان) او (البقاء) مثلا اللهم اذا كان يتوخى من وراء هذا جمال العنوان — يتناول قضية الحسوية المتفشية اليوم في المجتمع المغربي والتي لا بد ان تنهار يوما ما :  
«نفتح الغلاف فاذا بها تقرا :

— اضطرت ادارة المدرسة الى عدم السماح لابنكم بالالتحاق بالمدرسة في السنة الدراسية المقبلة لاعادته مرتين قسما واحدا ... .  
لم ينفع التدخل هذه المرة ، غاب المرحوم وغاب معه التدخل النافذ المفعول ...» .

\*\*\*

المجموعة تجعلنا نعيد طرح سؤال قديم على انفسنا ، وهو لماذا تكتب القصة ؟ واعتقد ان الاجابة على هذا ان تكون محددة ، فهي خاضعة لعوامل فردية وزمانية ومكانية ، ولكننا قد نتفق الى حد ما ، وخصوصا في هذا الظرف العسير من حياة امتنا التي هي في حاجة الى ادب هادف . . نعم لاجل الهدف يجب ان نكون قصصنا ، فالذانيون الذين يعيشون لانفسهم فقط هم على الضفة الاخرى من معركة الحياة . . وهذه الهدفية نجدها في اغلب قصص المجموعة وقد لا نجدها في بعضها كقصة (رواية) التي هي تصوير لفتاة في رحلة قطار مع رواية ، ونجدها عسيرة الهضم في بعضها كقصة (الافنعة) التي هي في حاجة الى مجهود فكري كبير قد تصل به الى النتيجة او لا تصل .  
او قد تجد ذلك ولكي يعد مقدمة لا ترى داعيا لها كما فسي قصة (المرأة هي المرأة) ، المرأة المعجوز التي تغير من الصفيريات فتنتظر غيبتهن لتقف امام المرأة لابسة (المني جيب) . في هذه القصة لا ارى داعيا للحديث عن حياة (المعلمة زهور) وشخصيتها وماضيها وابرتها وعن اللواني تخرجن على يدها الى غير ذلك مما لا داعي له . فالقصة مكتوبة في ثمانين صفحات وتكون اجمال لو حذف منها صاحبها الصفحات الاربع الاولى .

لا نريد ان نفارق هذه المجموعة قبل ان نقول شيئا وهو : ماذا عن حزبان ومآسي حزبان ؟ يكون القلم الذي كتب يوما (شلال الاسود) قد جف ريقه او استبدل بقلم اخر ؟ ان مأساة الانسان العربي تجاه الصهيونية والامبريالية العالمية شيء كانه غير موجود باستثناء

ثلاث اشارات عابرة :

الاولى جاءت في قصة (البقاء) الذي اشتراه سائح انجليزي يدعى هنري فاخذته معه . . البقاء بهذي كلما شهد فيلوح على الشاشة الصغيرة . . هنري يريد ان يعرف ماذا يقوله البقاء . صدقته المستشرق يترجم ذلك (وفي القدر تصدر جريدة هنري وفيها مقالته بعنوان (فلسطين للعرب) وينتهي هكذا : حتي البقاوات تطالب بفلسطين» .

اما الاشارة الثانية فقد جاءت في قصة (الشيخ) : «اوالدة تترق جوارب زوجها ، ترنقه بخيط ليس من لون جورب زوجها — المثقوب ، الزوج يستمع الى الذباع ، الى ثرة الاخبار يستمع ، المقاومة العربية على اشدها في فلسطين ، الزوج يصفق لانتصارات المقاومة . الخادمة في المطبخ غاضبة ، نسيت الحليب يغلي ويغلي حتى فاض على الانية» .

الاشارة الثالثة جاءت في قصة (هدية عيد الميلاد) حيث يخرج الاب باحثا عن هدية عيد الميلاد لابنته له من زوجته الفرنسية (فرانسواز) . وفي الطريق ينقلب تفكيره ويجد نفسه عاجزا امام تقاليد وعادات وطقوس بني قومه : «سأرفض ، سأواجهها ، لن اشترى الهدية لابنتها ، آلاف الاطفال مشردون في اوحال الخيام . سأقدم ثمن الهدية الى المنظمة .

\*\*\*

لا اثر لشجيرات الصنوبر في الشوارع ، لا اثر للهدايا فسي واجهات الدكاكين ، لا اثر سوى اصدااء اجراس الكنائس وهي تجلجل هنا وهناك ، سوى اصدااء اجراس كنيسة (القيامة) وهي تجلجل وحيدة فوق ارض المأساة ، فوق خيام آلاف الاطفال» .

هذا كل ما هناك عن ثورة الاطفال في فلسطين ، وهو شيء قليل جدا ولا يمكننا ان نصنفه ضمن ادب الكفاح . ولكن قد يكون الكاتب وفر ذلك لكاتبه القادم (الكلمة المسلحة) .  
وبعد . .

كلمة صدق نرى من الحتمية علينا ان نقولها :  
(نقطة نظام) وجه مشرق للقصة العربية ومترف للقصة المغربية وللاستاذ الصباغ ، وليس لي ما اختتم به الا ان اذكى قوله ادبنا الكبير ميخائيل نعيمة فيها من ان كل من قراها لا بد وانه «سيخرج من المجموعة شاعرا بان الساعات التي انفقها في مطالعتها كانت ساعات خير وبركة» .  
تطوان (المغرب)

رضوان احدادو



## عالم واسع فسيح الارزاء

مشرحة بقلم : غسان ماهر الجزائري

منشورات وزارة الثقافة — دمشق ١٩٧٠

ليس هناك ردة فعل بدون الفعل نفسه . تلك حقيقة لا بد من ادراكها قبل التعرض لاي نتاج جديد في سورية ، طالما انعمت المجابهة بين الجديد والتقليدي على اساس الاجيال وصراعاها . ففي سورية — بتوزج الكبار والشباب في طاقات ابداعية متقاربة احبانا ، وفسي انجاهات جديدة ومتشابهة . وينقسم الجميع قيادة المراكز الاعلامية البارزة ، وتبقى الصراعات محصورة فرديا وليس باطار حركة وتبقى مجرد اختلافات فنية محضة لدى كبار الكتاب من الجيلين على حد سواء . وما نحن الان بصدد عمل مسرحي جديد بطرح — بغض النظر عن قيمته الخاصة ومستواه — عددا من التساؤلات الملحة حول بعض القضايا الفنية الهامة .

ظهر اسم غسان ماهر الجزائري اول ما ظهر في زاوية صغيرة من

ذوايا الصحف تعلن أنه رشح ممثلان عن سورية لسابقة المسرح العربي التي نظمتها اليونيسكو : سعد الله دنوس الذي نال الجائزة الاولى عن مسرحيته السياسية الهامة «حفلة سمر من أجل هـ حزيران» ، وغسان ماهر الجزائري الذي نال الجائزة الثانية عن مسرحيته التي نحن بصددنا الآن عقب نشرها لأول مرة «عالم واسع فسيح الأرجاء» .

عم تتحدث هذه المسرحية ؟ وما هو على وجه التحديد مضمونها؟ وسرمان ما يكشف المرء ان الاجابة عن اسئلة كهذه من الصعوبة بمكان. المسرحية تجريبية شكلا ومضمونا ، تدور حوادثها الذهنية في حوار متنوع يجري في لوحات تكاد تكون الواحدة وحدة منفصلة بذاتها ، لا يربط بينها تسلسل في الموضوع ولا انسياب منطقي، سوى ذلك الخيط الواهي الذي وضعه المؤلف وصلة بين اولها وختامها معتمدا على عنصري المصادفة القدرية ، والتحول الميلودرامي على اسس اخلاقية مفاجئة ذات جذور دينية عميقة .

مسرحيتنا اذن مسرحية بلا نمو في الحدث ، بلا شخصيات تمتلك البعد الانساني والحربة ، وبلا فكرة معينة تحاول ان تقولها وتنشق عنها بالتالي الخطوط المقلبة والمبدرة التي تربط الشخصيات ببعضها في علاقات متناغمة او متعارضة تلعب بها احوالها والاقدار . انها - كما يكون غالبا العمل الاول - تحاول ان تقول كل شيء دفعة واحدة، تحاول ان تكون انجيلا فلسفيا وفنيا يعرض عقل وخيال مبدعها . هل يمكن لعمل ما ، قصة ام قصيدة ام مسرحية ، ان يتحدث عن العالم الواسع ، وان يتغذى كله او اجزاء عديدة منه بأن واحد موضوعا له؟ نحن نعتقد ان ذلك يدفع بالعمل الادبي في مزالق خطيرة ، ابرزها تشتت الموضوع والمعالجة في سهوب وتلال لا اول لها من اخر ، مما يدفع المؤلف الى اصطناع الرابطة ، التي هي هنا علاقة مصادفة وعلاقة شخصية المؤلف التي تظهر في اغلب لوحات المسرحية لتعلق على الاحداث بل ولتشارك فيها ، وقبل كل شيء لتعرض احكاما وقيما ونتائج . اهي شخصية الراوي في المسرح اليوناني ؟ ام المسامر في مسرحنا الشعبي ؟ لا هذا ولا ذاك اذ ان المؤلف هو خالق الاحداث والاشخاص وجزء منها في الوقت نفسه . انه لسان حال غسان ماهر الجزائري ذاته ، وهي التهمة اللصيقة بهذا العمل الذي تفقده شخصياته حريتها ، وتقتل فيها حدة الصراع من خلال كلام يفوق الفعل .. من خلال المناقشة وليس الصراع . لكن هذا الوضع القريب في جده واصالته يخلق امرا فريدا هو اشارك الذات الخالقة مع مخلوقاتنا ، فتصبح عندئذ واحدة منها ، وتتخذ تلك اشكالا ذهنية تكون موضع المحاكمة . انها تجربة هامة ومثيرة ، لكنها هنا تنحدر في اخطاء التجربة الاولى عندما يفشل غسان في الحفاظ على توازنه الذي يشبه توازن لاعب السيرك الذي يسير على حبل فيميل الى جهة خاطئة ، واذا به يعط اخلاقيا ، يترك دوره كراو وكعضو اساسي ليصبح لكلماته مدلولات مباشرة وقاطعة ، واذا باللاعب يهوي رغم انه امتلك شرف المحاولة .

«عالم واسع فسيح الأرجاء» ليست بالطبع مسرحية محكمة الصنع well - Made - play ولا تملك غير حدسها ولها الفنى، وتنظيمها بذكاء الرسام او الموسيقي في لوحات لا تتخذ سياقا واحدا. مسرحية تسعى الى الاحاطة بالوجود .. «مسرحية الوجود» كما تسميها احدى الشخصيات في سطورها الاخيرة : هذه هي مسرحيتنا. ترى استهدف تقاليد التراجيديا اليونانية القديمة ؟ هذا مستبعد جدا ، فالعمل لا يحتوي على اسس تلك التراجيديا لا في الشخصيات ولا في خلق احساس من الخوف والشفقة ليتم التطهير ، ولا في الفلسفة القدرية والشعور الديني - سلبي ام ايجابيا - الكامن وراء ذلك النمط . هل هي اذن احد اعمال الالمعقول ؟ هي حقا تستهدف قضايا شمولية ، وهي حقا تجريبية ، لكنها معقولة . وهي تدخل في تفاصيل باطار يمزج مزجا شديدا الحدة والمفاجأة بين الواقع والرمز، وتتخذ مواضيع محددة كالحب والخطيئة والالتزام والنضال اساسا

لها ، وتطرح من خلالها مواقف وقيما اخلاقية وسياسية ثابتة، وتساولات دينية خفية ومتردة .

انها مسرحية تجريبية دون شك ، شكلا ومضمونا ، فمن طريق اللوحات المختلفة تبعث ايقاعا موسيقيا خاصا ، وكذلك عن طريق الحوار المركز الفني الى حد التناقل والذي صيغ بذكاء وبراعة يشيان بالصنعة وايضا ببعض التصنع ، وعن طريق اللوحات الفلسفية : كملاج ماساة زلة الفتاة وتخلي حبیبها عنها ، وقضية الالتزام بالكلمات وبالأفعال، وقضية الايمان ككل ، طريق ذلك كله ممزوجة بالسخرية والرمز والوعظ التي تمثل طبيعة ادب غسان الجزائري في نشأته هذه ، يقدم لنا الكاتب نكهة جديدة ، طريفة ، ولادعة ، يقدم لنا نكهة قد لا تكون لذيدة ولا مرة، لكنها نكهة غريبة تنفعنا الى التساؤل عن ماهيتها.

المسرحية تمتاز بما يدهشك ويفاجئك ، اذ انها تجعل من المؤلف غير مالوف ، وتتلعب مجازيا باللغة وبالواقع بحيث تثقل الاثنين بالرمز، لكنه نوع خاص جدا من الرمز الذي يتخذ طابعا ادبيا محضا ، طابعا تجريديا وليس متجسدا انها جزء من لعبة اللغة والحوار التي يبرع فيها غسان ، وهي تقترب في بعض مقاطعها لهذا السبب من ايجاز وتركيز الحوار في مسرح الالمعقول رغم ابتعادها عن فكره واشكاله كمدرسة ونمط . الرمز عند غسان يتعثر في كونه معادلا موضوعيا للواقع المجتزأ وارهاسا به . هذا عن الرمز الذي يدخل في صميم بناء مسرحية غسان الذهنية ، فهو كما نجده مستخدم بشكل يقرب من الشعر المحض وليس من المسرح الشعري ، حيث المجدي حقا هو الشعرية .

تبدأ المسرحية بمعالجة احداثها ببراعة وذكاء ، ولكنها سرعان ما تتوه في كثير من الحشد والثروة الذهنية التي لو ازيلت من جسم المسرحية لما نقصت ولا حتى من الناحية الجمالية ، لانها صادرة عن تلاعب تجريدي فكري ، ولغوي شكلا، وبهدف خلق شعور بالدهشة ازاء الكلمة بدون عمق في الخلفية الفكرية . وهذا يتركز في اللوحتين السادسة والسابعة ، حيث انهما تحتكان ، بحركات جانبية لا تمس جوهر الموضوع الذي يمكن حصره في «الالتزام ام عدم الالتزام» (وما يتضح به الموقف من شجاعة او جبن ، براءة او نذالة ، مسؤولية ام تهرب . كما ان اللوحتين المذكورتين تتاملان بمغظات ، يبدو انها صادرة عن المؤلف نفسه (غسان) في ادانة الخبرة وفي علاقات سرية هامشية لا ترتبط بجسد المسرحية الا بخيوط واهية . اما التلاعب اللغوي المحض فالمثال التالي توضح له :

« سالم : ( بانفعال ) اذن فيلترد النوم .

نضال : طردته منذ زمن فاصبح طريدا .

سالم : طريد عدالة ؟

نضال : بل طريد ظلم ...» ( ص ٣٠ )

يبدو لي ان غسان الجزائري يبحث ويؤكد في مسرحيته هذه الاصالة الفنية . فبينما يستعيد سعد الله ونوس شكل «حفلة سمر» من «الليلة نرتجل» لبيرانديلو ، ويستعيد نواف ابو الهيجاء تكنيك مسرحيته «نهار خليلي» من مسرحية اودن واشروود «على الحدود» ، ويستعيد سعد الدين وهبة شكل «٧ سواقي» الفانتازي من «ثورة الموتى» لاروين شو ، نجد ان غسان يطرح نفسه بجرأة كبيرة في فكره هو وفنه هو دون ان يستعير من احد، ومستفيدا فقط من دراسته للادب الانكليزي كخبرة وثقافة . قد يكون لم يحسن استقلال تأثير اللوحات (كما في مشاهد شكسبير الضاحكة التي تتخلل مآسيه) ، وقد يكون قد حول نكهة الالمعقول الكثيفة والفنية من الناحية الشعرية الى تفاصيل واقعية وحركات جانبية ، لكنه طرح نفسه بجدة . ليس كل جديد اصيلا على اية حال ، وليس كل اصيل جديدا ايضا . من هذا المعيار نجد ان غسان لو ابتداء بمسرحية تقليدية او عمل محكم الصنع والصياغة ، عمل كلاسيكي الى حد ما ، لكان في هذا تكريس له ككاتب مسرحي يملك الاداة والموهبة . لكن الحكم على عمل تجريبي



التي ظهرت من كتاب أطول منه بأعاً في عالم الكتابة . أن المفيد حقاً للكتاب الجدد هو تقديم أعمالهم فضلاً على خشية المسرح ، عند ذلك تتضح للجمهور ولهم أنفسهم أبعاد التجربة . . تجربة الكلمة المنظوفة . .

رياض عصمت

دمشق



## انهار من زبد شعر علي كنعان

منشورات : اتحاد الكتاب العرب بدمشق

من الشعراء من يرى واقع أمته ومجتمعه يتواء تحت ضغط أفسى الظروف الانسانية من الحرمان والجهل والمرض والآفات السوداء المرة الأخرى فلا تحرك فيه رؤية هذا الواقع المهان حس الشعاريية والمسؤولية ليصف ويرفض ويحتج ، وإنما يمتنع ، بل ينهزم ليخلق عالماً مثالياً يتصوره بنفسه ، ويعيش له ، يرفرف فيه ويلونه ، وينظم حوله القصائد ، ومن الشعراء من يرى مثل هذا الواقع المفلوول المستدل ، فيثور وينتفض ويحارب بالكلمة لأنه يعتقد أن مهمة الشاعر تبدأ من موقف الرفض المطلق لكل السلبيات التي تقش العالم ، وتجلبسه بالسود ، لتصنع عالماً آخر يتسم بالصدق الروحي ، والعدالة الاجتماعية ، والأخوة بين البشر . من الصنف الثاني ، الرفض المحتج الهادم الباني، الشاعر علي كنعان في ديوانه الثاني « انهار من الزبد » الذي صدر حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

في هذه المجموعة تتجلى روح المراءة والام والانسحاق التي تنفل في أعماق الشاعر ، معبرة عن انعكاسات اجتماعية في حياتنا ونافذة نقداً جارداً لكل عيوبنا ونقائصنا، ومبازلنا وزيفنا وهزائنا المستمرة على الصعد النفسية الداخلية ، وعلى الصعد الخارجية بكل مأساويتها ومعلها ويباها :

يا سيدي أود لو تزور مسرح الجريمة  
فجنة الشرق الممي لم تعد كنانتك  
تشل راميها - كما يروي - بسهم منك لا يحيد  
سيل من البرص الوحوش اجتاحتها  
أحبالها خمارة ، حديقة ، ومسرحاً ،  
يموج بالثيران والطروح والعوانس الفحول  
مستنقع يرتج بين البحر والبيداء  
وفي دجى نفوسنا مستنقع أكبر  
يؤسفني يا سيدي أن لم تعد كنانة  
وأنا اسفنجة مثقلة بالمهر

وتقع النكسة الحزيرية الأليمة فيهتز الشاعر غير مصدق هذا الحدث الاسطوري العجيب ، فيتصور أن عصرنا هو عصر « الأعور الدجال » « يتوالد من جديد ؟ فيلعله ، وبلعن نفسه لأنه ولد فيسه وبكيه ، بعد ، نادبا متحسرا طالما أن السمك الكبير فيه يأكل السمك الصغير وساكني الابراج والسطوح يرمون فاذواتهم على أهالي الأقيية، ودرعب يحرق الأخضر واليابس بانياه الموقوفة فلا يبقى على الحياة ويميت الآمال ، والناس همها الأول أن تحرك السننها بالكلام الفارغ فقط فيه يبنون ويهدمون ، ويزرعون ويحصدون ويقتلون ساعات الكسل والتشاؤم . والجنس وشهر زاد والف ليلة والطعام الدسم هي المحرضات الاساسية لانسان المجتمع الشرقي المتفسخ ، ولكن الشاعر في نهاية القصيدة يعود ليبارك هذا العصر لأنه يؤمن بالجيل الجديد

هو الأول في نتاج الكاتب حكم خطر حتى على الكاتب نفسه ، هو مجرد تجربة والتجربة قد تخلق وقد لا تخلق حقيقة . كما لا بد للفنان التشكيلي من اعادة الرسم الكلاسيكي ، ومن تصوير الاشكال والخطوط قبل الانتقال للتجريد كذلك على الاديب أن يتمكن من المعطيات الاساسية لفن قبل أن يطرحها . هذا ليس نقداً للمرحية ، لكنه نقد لفنان الجزائري الكاتب .

وتعكس نتائج ما قلت في اشياء عديدة ذات منها الرمز واللغة واضاعة وحدة الموضوع ، لكنها اشد ما تنعكس في تصوير الشخصيات نحن لا نجد في مسرحية غسان شخصيات ذات ابعاد نفسية وانسانية وجنور واقعية تجعلنا نؤمن بها ونتفاعل معها ومع قضاياها وازمانها المسرح الذهني نفسه فن نافي ، فكيف اذا حررنا شخصياته من حريتها ! الشخصيات تصبح حينئذ اسقاطاً لفكر غسان جزائري على المسرح ، تصبح شخصواً بلا اعماق تتحاور حول مظاهر العيش فقط . تصبح اقرب الى الدمى منها الى الحياة . هي تعبير داخلي عن ذات الكاتب في مواجهة عالم مقلق يبحث فيه لنفسه عن قيم ، أو بالأحرى يطرحها عن ايمان . وهكذا يفقد عنصر الحوار الحقيقي : الحوار - الصراع ، وتفقد الحرية التي تجعل الشخصيات تعيش بمعزل عن خالقها . هي ميزة عندما تمتلك مواقف واضحة، عندما تكون رموزاً أو تمثل مذاهب ما ، لكنها زلة عندما لا تمتلك الا التساؤلات إذ أن تلك التساؤلات تظل سجيئة في اسار ذهن الكاتب : ذهن غسان ماهر الجزائري . وربما لهذا السبب بالذات افتقدت المسرحية الترابط - وليس الربط - على المستوى الدرامي والفكري .

وتتخذ الخدعة شكلاً أكثر إيهاماً عندما يحاول غسان خلق حبكة ما من لوحاته المنفصلة في جوهرها رغم أنه كان ممكناً خلق مسرحية ناضجة في لوحات ليست مترابطة إذا غاب «الواقع» - ولا أشير به الى الواقعية - وصار العمل قطعة موسيقية أو لوحة تشكيلية هنا نجد الشكل ولا نجد المضمون لتلك التجربة ، ففسان يحاول أن يثبت من اديم الأرض حدثاً بلا بذور ، وبدون أن يتعهد بالعناية والرعاية . النتائج لذلك هي الاخلال في فهم دوافع الشخصيات، والاخلال بايقاع الموسيقى والشعر، وجعل تأثيرهما المنسجم في تناقضاته وتلاقيه اعق واشد .

ان غسان ماهر الجزائري يصنع ببراعة واصالة القيم الاخلاقية التي يجب أن تسود العالم . ينقصه التساؤل ، وليس الحماسة . العدالة مفضية العيينين . الظلم قاتل . الجوع كافر . الخطيئة هنا وهناك . الله قد هجرنا في قناتنا وتشتتنا . النضال درب لا بد منه لتأكيد قيمة الانسان . او ليست التراجيديا هي البحث عن مكانة الانسان الضائعة في عالم لا يرحم ؟ .

غسان ماهر الجزائري نقطة مضيئة في عالم المسرح السوري الذي يسوده الجفاف والتعثر، ولكنه يظل جاهداً يبحث عن الخلاص والاصالة والتعبير عن قضايا هذا الشعب . ولعل أهم ميزات غسان هي حوارها، وشاعريته الحزينة في بعض المقاطع ، وبساطة اللغة وتركيزها ، والموقف المسرحي الناجح ، والموهبة في المفاجأة والاثارة . كما أن أهم عيوبه هي الحشود والاصالة والذهنية والتجريد ، واستخدام الخدع الملقوية والغنية كالأرمز والاياء بشكل يفوق الحاجة ، وكذلك فقدان الترابط الداخلي الحقيقي بين لوحات المسرحية .

لشد ما يعجب المرء خلال هذا بلمححات كحوار الابن والابن عن الموت ، أو حوار نضال وهي عن الحب والخطيئة ، أو بين نضال وسالم عن النضال . وكان ممكناً أن تحمل جميع الشخصيات أسماء رمزية بدلاً من اقتصاد ذلك على بعضها وبوضوح ساذج .

ان اسم غسان ماهر الجزائري سينمو ويظهر في عالم المسرح إذا استمر في تطوير ادواته لأنه ينطلق من ايمان جاد بدوره ككاتب . ومسرحيته الأولى هذه رغم عثراتها مسرحية واعدة تفضل معظم الاعمال

القادم من الحقول ، صانع الثورة وباني الفد ، الامل المتفتح الذي  
سيقتل ( الاعور الدجال )

هربت تحت الليل من مدينة الزجاج والوحام والزبد  
اوغلت مثل الشاعرات البصعوك في متعرجات البادية  
ومثلها تبارك الاطفال امهاتهم

بالادعيات البيض والريحان والقبر

باركت هذا العصر

اذكر : امي باركت من قبل هذا العصر .

وحدثني ان فيه الاعور الدجال

يفتل مهزوما بأبدي فينة من الحقول

وفي قصيدة « الاعور الدجال » هذه تمكن حقيقي مدروس لتعميق  
درب الاسطورة في الشعر الحديث ، وطرحها طرحا حضاريا معاصرا  
نعرض فيها المقاطع عرضا من خلال حكاية تحكيها ام نعرف افعيل  
هذا الاعور الخبيث بالسماحة والرواية عن اجداد اجدادها ، كل  
ذلك بأسلوب ينهض بالصور الوحشية والالفاظ التي تشبه بوجهها  
قبح الطبول او مناحات الموسيقى .

مثل هذا الضمير المتزعم بقضايا الجماهير ، المعبر عن امانيتها  
وتطلعاتها ، ينتشر بين دهن الديوان ويهد رأسه في كل قصيدة،  
حتى في القصائد الوجدانية ذات الطابع الغزلي ، فاعطى الحب عند  
علي كنعان ، ليست فقط مشبعة برومانسية محبة شفافة هي انعكاس  
لنفسيته الحزينة الهادئة ، وانما هي مرتبطة ايضا بالارض والوطن،  
بالانفصال من اجل مستقبل رغيد للحبيبة الزوجة وللانفال البائسين  
للحياة الكافحة :

حبيبة لا تلوميني اذا امطرت عينيك

باسئلة طفولية

نقيل صمتنا ورهيب

وهذا الليل طاحون بلوك القلب

فماهي غير عينيك

أفء اليهما وأريق روعي في ربيعهما

لاطف من سلامهما نشيد الحرب

ومن اي السماوات

يهل على دمشق ، بلا انقطاع كل هذا الحب

فيخرج اهلها سرا ليحيوا في خنادقهم كما نحيا .

على أن هذا التيار الاسياني الموهل في القتامة واللون الرمادي،  
في هذه المجموعة ، يوازيه في السير تيار آخر جارف ، ابيض الوجه،  
نقي الصوت يرفرف فيه التفاؤل ، بمصير المستقبل العربي والثقة  
الاكيدة بالنصر يمثل اصدق تمثيل واشده حرارة ضد الفدائيين  
الفلسطينيين الذين يصنعون تاريخنا الحديث صنعا جديدا ويؤكدون  
كل صباح اصالة الانسان العربي ، حضارة وكفا ، ماضيا وحاضرا  
ويسعدون الموت ، يعانقونه كحبيب غائب ، في سبيل حرية وطنهم :

احبابي

كثيرا ما تورفتي رؤاكم يا احبابي

وانتم في شقوق الليل تنسربون كالوسن

وتنقضون كالرعد

فأحشو بالتراب فمي

أقشر ما نقيح من جراحات ورثناها مع اللبن

وانرك للرياح رماد اشعاري

لاشبك ، يا طلائع امتي ، بزودكم زندي

وامضي خلفكم لارد هذا السيل عن وطني

واذا كان علي كنعان قد استفاد في ديوانه الاول « درب الواحة »  
من الاسطورة ، يونانية او شرقية ، فاستعان مثلا بمشولوجيا شمشون  
وهيلين واخيل ، وطار الصدى عند العرب ، وانكا على موروث البيوت  
في قصيدته الشهيرة « الرجال الجوف » في عرض افكاره ، ورسم  
صوره ، فانه في « انهار من زبد » يرتد الى التاريخ العربي القديم،  
والاسلامي منه خاصة ، ليسقط على بعض شخصياته الفذة ضوئا  
كشافا من المعاصرة ، كما فعل في قصيدته مرثية « ابي ذر » حيث  
استحضرت هذه الشخصية العربية الاشتراكية الرائدة ، وفور بينها  
وبين حبيبة منفية ضائعة ، او مدينة مقدسة مقاتلة :

أبو ذر هنا في شارع اللقطاء

صداء وجهه البندوي

يسقط ظله ويسبح في حما

كلهات فندبل بلا زيت

وانت هناك يا أشهى من الموت

أبو ذر ضحية عالم عجب

تجانست المدائن والصحاري فيه والغابات

واشتبكت خيوط الماء باللهب

فهل يبقى يتيم ، مفردا ، كالحب كالفصص ؟!

لقد حاول علي كنعان في مجموعته الشعرية الاولى « درب  
الواحة » ان يجعل من القريب والثوري شخصا واحدا ، والقريب الذي  
يعيش مأساة التمزق والاندحار ويكابد الكثير من الحقد الطبقي ، لا بد  
له من ان يلتزم بموقف ايجابي ، ويعمل على تغيير ملامح الظلم  
الاجتماعي والكتب النفسي ، وبهذا المعنى فان القربة لا تعني القبول  
او الهروب وانما تعني التمرد ومحاولة تصحيح الواقع ولان التجربة  
قد هزت وجدان الشاعرات وابقظته من الداخل وفرشت امامه الوجه  
المساوي للحياة فانه يرفض عن حدس ومعتقد ان يعقد هدنة مع  
الواقع او يصالحه ، لذا التهمت في فكره وعاطفته جذور القريب مع  
جذور الثوري لتكون نموذجا بطوليا وانسانيا للفرد العربي الذي  
يبدف لهدم الواقع المتخلف المزري واعادة تنظيمه تنظيميا يكفل للمجتمع  
العدالة والكرامة .

بينما نراه في مجموعته الثانية هذه يحاول ان يجد حركة المقاومة  
العربية الباسلة كطريق اوحده للخلاص من خلال فضح زيف المجتمع  
العربي بامراضه ، وزعاماته الفاسدة بتركيبه المتناقض ، وحسبه  
اللامسؤول ، انه في ديوانه الاول يشير باصابع الاتهام الى ركاب  
التخلف والعجز والانهار والتساقط على الطريق بينما هو في ديوانه  
الثاني يسخر ويهز ويقاوم ويناضل ، لا يكتفي بالاشارة انما يدين ويطلب  
العقوبة القاسية ، لانه شاعر لا بأس من ان يستشهد في سبيل ان  
تحيا كلمته وتحرق الظلام والبنس ونعري المزيفين والمومياءات .

وعلى المستوى التكنيكي لهذا الديوان نستطيع ان نلمح بعض الملامح  
الفنية الهامة ، وانما سألح عليها في هذه الدراسة بعد ان وجدت  
ان معظم من يتصدى لنقد النتاج الشعري الجديد وتحليله ، في الفترة  
الاخيرة ، يهمل اهمالا بكاد يكون شبه تام مسألة الشكل الفني،  
ويعتني عناية ملحوظة بالضمون فقط ، علما ان الفصل بين هذين  
العنصرين الاساسيين - كما هو معلوم للمبتدئين في تفوق الشعر -  
لا يجوز الا لتسهيل الدراسة والنظر في الصنيع الادبي .

نعود الى هذه المجموعة فنقول ان الشاعر يلزم في فصائده  
المنظومة منذ ١٩٦٣ وحتى بداية ١٩٦٧ باستعمال لغة شعرية انيقة  
شفافة ، يهيم فيها ان يقع على اللفظ الموسيقي الوحي المنقذ ذي

وانحت القلاع بالانظار  
اغصني اذا ما لاح مولاي وانحني  
خشية ان يزج باسمي في سجل الشرطة  
او ينتهي جسمي في مجامر الكبريت .  
او قوله :

خرجت صعلوكا على فيلتي  
وكل ما في العصر من فيائل هجينه  
خلعتها من قدمي وانطلقت  
كانت بطولات الشهود اليكم كالافاعي  
تلثف حول عنقي  
تفصح ما يفعله الجبان  
اذا خلا بنفسه  
وكانت العيون  
- حتى عيون اخوتي وصحبي -  
اشبه بالسياط

ونحن نرى ان الابتعاد عن اللغة الرومانسية الشعرية واستعمال  
اللغة اليومية البسطة الفصاحة عوضا عنها ، وكسبر رأس القافية  
والهزء بها وتصنع الابتعاد عنها وجلدها ، حتى ولو جاءت طبيعية ، كل  
هذا يلقي الغاء تاما الحد الفاصل بين الشعر والنثر ويقضي على  
الميزات والمنح الجمالية التي يتمتع بها الشعر عادة ، وبديل بها على  
النثر ، كما لاحظ القارئ في النموذجين السابقين ، فبالإضافة الى  
كون لفتهمما قرينة من لغة النثر وبالإضافة الى انعدام القافية  
فيهما انعداما كاملا ، فان الوزن العروضي يتلاشى عند حدود  
التقييم الموسيقي للتفعيلة ، مما يسيء الى العالم الشعري الذي  
يصنعه علي كنعان اساءة واضحة فالفن ليس حرية مطلقة كما  
يتوهم بعض الشعراء الجدد ، وانما هو ايضا فيود ثقيلة لكنهما من  
ذهب . وبعد . فان علي كنعان بموقفه الالتزامي من قضايا عصره ،  
ومجتمعه وانسانيته ، قد حقق الانسجام بين ذاته وبين الفن في اطار  
الوجدان الجماعي والبنية الحضارية ، وواضح ان التزام الشاعر  
بموقف فكري لا يضير الشعر ذاته في شيء او يؤدي جماليته او ينافض  
طبيعته بل هو على العكس يوفر له الفعالية والاسمجة القارئة  
ويحقق للشاعر الوصف القديم بأنه نبي قومه وطفلهم وخادمهم في  
آن واحد .

مهذوح السكاف

حمص

## اجمل هدية

تقدمها لاصدقائك

## الحرب العالمية الثانية

### بجزئيه

تأليف ريمون كارتيه  
منشورات

مكتبة انطوان

شارع الامير بشير

بيروت

الظلال والابعاد ، وهذه الظاهرة سمة من سمات الرومانتيكية ، وقد  
كان الشاعر يعيش في مثل هذا الجو العاطفي الغمر بالثالية والغواء  
الفني خلال السنوات السابقة ، فجاءت لفته الشعرية انعكاسا لحياته  
الشخصية اولا وما فيها من ملمس تخيلي نزاع الى الحلم ، ولشاعر  
امته العربية التي كانت قد فتحت حديثا على المد الثوري والافكار  
الاشتراكية ثانيا وبدت عليها علامات التعثر واضحة في مسيرتها  
الشاقة نحو تحقيق اهدافها وامانيها في التحرر ونسيخ المجتمع  
العربي الاشتراكي المنشود ولقراءاته الواعية لانار الشعراء الرومانتيكيين  
من عرب وانكليز ثالثا .

ولا يكتفي علي كنعان باستخدام هذه اللغة « الشعرية » وانما  
بمعنى - وهو الذي ينظم شعرا على الطريقة الحديثة المتخللة من  
القيود - بالتزام القافية واعتبارها القرار الموسيقي الرخيم للآذن  
العربية فيخضع لمواضعها ويحترمها ، ويحافظ على قداستها  
وحرمتها :

حشرات في سرايب الهوى الخمود

حمى وصديد

وعلى السطح غرابان من البرية التكل

يعومان على قبر جديد

عالم يخو

اما من برعم حي

اما من حبة تحت الجليلد

لم لا تغمر في اوراق نشرين دمانا

ومتى ساقية الاحزان تختار سوانا

لم لا نبقي ارضفة الشارع آثار خطانا ؟

لكن علي كنعان بعد ان وقعت نسخة ١٩٦٧ هجر هذه اللغة المصفاة  
الموشاة ، وسار على مذهب الشاعر الانكليزي ت . س اليوت الذي  
يستعمل اللغة استعمالا يتجرد عن رموز الرومانتيكية ، ويصل بها الى  
اسلوب الحديث الواقعي كما يتكلم به الناس ، بما فيه من نبض حي  
ونبرات حارة لا نخلو احيانا من الخشونة والجفاف (١) ومخاطبات  
الشارع اليومية المتداولة .

ونعتقد ان هذا التحول اللغوي ، ان صح التعبير ، عائد الى  
رغبة الشاعر في انه يريد ان يقرأ شعره من قبل الجماهير العربية  
الكادحة وهذه على قدر ضئيل من الثقافة والمعرفة ، لذا ينبغي  
مخاطبتها ببساطة لها ابعادها العميقة .

وهذا التحول من السيطرة الرومانسية للغة عند علي كنعان تبعه  
بالضرورة ، ثورة دائمية على القافية بكل ما فيها من صميمية وعبودية  
وتبرية مستهلكة ، فترى شعره بعد النكسة يكاد يكون خاليا من آثار  
القافية الا ما جاء عفوا الخاطر ، انسبا وراء هدفة الشاعر في  
جماهيرية الشعر ، وسيرا على مذهب اليوت ذاته في التمرد على الواقع  
الشعري المعاش ، فقد ايقن علي كنعان ان حركة التجديد في الشعر  
العربي الحديث التي بدأت في اواخر الاربعينات على يد السياب  
والملايكة ، وقرا من نماذجها الفجة والناضجة الشيء الكثير ، هذه  
الحركة ما تزال تعتبر القافية هي المنطلق الموسيقي الفعال والوحيد  
للشعر ، فزاد ان يحطم هذا المنطلق ليخلق علاقات موسيقية جديدة ،  
كالعلاقات اللونية عند الفنان ، منبعثة من طبيعة الانفعال وتوتره ،  
والصورة الشعرية الحديثة وحركيتها وحيويتها ، وهكذا خرج شعره  
من محراب اللغة المجوهر للامعة ، الى رحاب اللغة العادية التي  
يتفاهم بها الناس وحطم نابوت القوافي البارد ليرفرف حرا بلا سلاسل :

عشرون جيلا وانا

أحبر الأوراق في مكاتب الولاده

او أعصر الخمر لهم من رعم الجندود

(١) فضية الشعر الجديد : الدكتور محمد النويهي : ص (١٤)

## صلاح الدين الايوبي

- تتمة المنشور على الصفحة ٢٢ -

(محمد الشريفي : فلسطين والوحدة العربية) (٥٣)

ولاول مرة

احسست بصوت (صلاح الدين الايوبي)

في صوتك

في كلماتك ذات الازهار

كنجوم شقراء

تساقط في ايدي (مئة المليون مواطن)

فتقبلها اعيننا ، اودية النور

وتعانقها اضلعنا ، ابواب الروح

في خطوط حمومة خيول (صلاح الدين)

(علي صدقي عبد القادر : «العروبة العظمى») (٥٤)

ولا يفقد الشاعر هذه الثقة عندما يشهد ما يحل بشعبه من  
نكبات . بل تزداد لغته اصرارا ، ويأبى الا ان يرى صورة «فلسطين»  
يعود اليها العرب ظافرين ، ويبدأ منها تاريخهم الجديد ، كما يتجلى  
ذلك في قصيدة الشاعر كاظم جواد «في ظهيرة الفجر» التي اهداها  
الى «جيش عدنان المالكى يوم طبريا ويوم فتك الجيش الصهيونى  
الوحشى بعشرات الابرياء العزل» (٥٥) .

ورفاقنا الموتى ، واغنية الجنود الصامدين :

تطفو على ماء البحيرة حيث اجنحة الطيوب

ليلا على الموج الشدي تشع رؤيا ميسلون

«سنمود يا حطين» حيث ترن ملحمة الزمان

ويجلجل التاريخ «من حطين ازحف من جديد»

لا بد يا ليل الاباطيل الكسيحة ان تعود

«سنمود يا حطين» حيث ترن اغنية الزمان

ويردد التاريخ «من حطين ابدا من جديد»

او قول الشاعر المهجري موسى الحداد يضع امام المرأة العربية

بعض صور الماضي ليبحثها على مواصلة الكفاح بالرغم مما حل بقومها

من تشريد ، وما تلمسه لدى الحكام من تغاؤل :

يا ابنة المجد والعروبة هبى واذكري خيبرا واسد الملاحم

واذكرى القدس يسوم صلاح الدين فيها فلّ الجيوش الخضارم

سرحى الطرف وانظري في البوادي تجدي اللاجئين شبه السوانم

وبنوا امهم عن النار لاهون سدى باجتماعهم في المواسم (٥٦)

ويلجا توفيق زياد ، احد شعراء المقاومة في الارض المحتلة ، الى

«صخرة حطين» كرمز من رموز الصمود في قصيدته «السكر المر» (٥٧)

التي يناجي فيها فلسطين :

انا ابنك خلفتني هاهنا الماساة

عنقا تحت سكين

اعيش على حيف الشوق

في غابات زيتوني

...

وادمي وجه مفتعبي

بشعر كالكساكين

وان كسر الردى ظهري

وضعت مكانه صوالة

من صخر حطين

كما يعرب الشاعر اللاجئ هارون رشيد عن ايمانه بالنصر

المرتقب :

يا فلسطين اراها وثبة

في غد ترعد بالكون انتشاء

وصلاح الدين في فيلقه

يرجم البغي انتفاضا وارتواء

وارى حطين من فرحتها

زحفت تلقاه حبا ووفاء

ويعبر الشاعر نفسه مرة اخرى ، بعد نكبة ١٩٦٧ ، عن اصرار  
الفلسطيني على رفض كل تسامح او حل يراد به محو كيانه ، واذابة  
شخصيته ، بصفيا ابدا - برغم اصداء الطواحين التي تلاحقه  
بالمساومات - الى صوت صلاح الدين ، في اعماق اعماقه ، يستمد  
منه ما يشد ازده في معركة التحرير :

فلسطيني وفي اذني

اصداء الطواحين

سنينا وهي تلعنني

وتشتمني .. وتفويني

تساومني على حل

وتدعوني لتوطنين .

وباسمي دائما تهدر

في كل اليادين

ولكني فلسطيني

انا عرقي ونكوتي

صلاح الدين ..

في اعماق اعماقي .. يناديني

وكل عروبتى للثار

للتحرير تدعوني

وراياني التي طويت

على ربوات حطين (٥٧ ب)

غير ان هذه اللغة المتفائلة المؤمنة لا تسلم من مرارة الاحساس  
بخيبة التطلع لمن يقوم مقام صلاح الدين . وهذا اللون من الاحساس  
يتخذ صورا مختلفة اولاهما البحث عن خلف له ، في صيغة تساؤل ،  
قد يقصد به الحث او التحفيز كتساؤل جورج صيدح :

فاين سيف صلاح الدين يردعهم اما له خلف في العرب كلهم؟  
او الابعاء بالانتظار المساوي الطويل للمنفذ كما ورد في قول  
البياني (٥٨) :

رايت مجد فقراء الارض في الفيتنام

وفي خيام اللاجئين : سيد الالام

منتظرا خير صلاح الدين

وصيحة الفرسان في حطين

والصورة الثانية تعرب عن حالة تدمر او فورة غضب مبدرها  
ما يحسه الشاعر من موقف لا بطولي لدى الحكام ، او تظاهر مزيف  
بنور المنفذ او خذلان روح صلاح الدين في سبيل مصلحة ذاتية كقول  
الياس فرحات حاقدنا على المسؤولين عن نتائج الحرب الفلسطينية  
١٩٤٨ : (٥٩)

واذا لقيت ذوي الجلالة من

وذوي السمو وكل ذي لقب

فاهزا بالقاب لهم سممت

ديست باقدام اليهود فيسا

امهدمين بسوء دخلتهم

او قول البياني : (٥٩ ب)

باعوا صلاح الدين

باعوا درعه وحصانه ،

باعوا قبور اللاجئين

او كما جاء في قصيدة محمود درويش «انا آت الى ظلل  
عينيك» (٦٠) - وهي من قصائد ما بعد ١٩٦٧ :

كذبوا ! لم يكن جرحنا غير منبر

للذي باعه .. باع حطين .. باع السيوف لبني منبر

نحو مجد الكراسي

انا آت الى ظل عينيك آت

من غبار الاكاذيب آت

من قشور الاساطير آت

ولعلنا لا نعدو الصواب ان اعتبرنا قصيدة هارون رشيد «اغنية صليبية» (سفينة الغضب ١٣٥ - ١٤٣) من المحاولات القليلة الناجحة في استعمال «الفكرة الصلاحية» اطارا يجسد الاحساس العربي بالخيبة في حزيران ١٩٦٧ ، ومما اسهم في نجاح الشاعر اعتماده على تخيل ما يمكن ان يدور في مخيلة الصليبيين الجدد من مشاعر الانتصار والزهو ، وقد عادوا الى اغتصاب الارض التي تضم قبر من حماها بالامس ، من غير ان يجدوا ما يدخل في قلوبهم الرعب او يردعهم سوى اسم البطل صلاح الدين وذكره . ولا شك في ان هذا الاسلوب اليعائلي غير المباشر اكثر نجاحا وفعالية من اللهجة الخطابية الصارخة في تصوير وقع الهزيمة ، ونقل مشاعر الاسى او النقمة على من قاد العرب الى محنتهم الحاضرة .

لقد عدنا

صلاح الدين

قد عدنا

وجددنا

ليالي الغزو

جددنا

صلاح الدين

لو تسمع

خطانا

انها تقرر

ضربك

حيثما تهجع

لتروي

حقدنا

تشبع

فانت واسمك

الاروع

يظل امامها

يلمع

فيخضع كبرها

يركع

صلاح الدين

قد عدنا

صلاح الدين

او تسمع

وبعد هذه الفاتحة، يكرر صوت الفزاة زهوهم بالعودة، وتساؤلهم عن صلاح الدين ، ويشير الى سرعة احتلالهم اراضي موطنه ، بكتائب لا تعد وامنيات لا تخيب ، ويوحى بما يفسرونه من حقد على قومه ، وما يتبعونه من اساليب شريرة في سبيل تحقيق مآربهم .

صلاح الدين

جئنا مصر

جئنا الشام

باسرع من خطى الايام

ندق

فتفتح الابواب

لنسا

وتصفق الاعتاب

ويهدر جيشنا القلاب

برايات الصليبيين

تسال عن صلاح الدين

وتبحث عنه في حطين

عساه ينزل الاغراب

بصوت هادر صخاب

يذكرهم بما قد كان

وانت هنا

صلاح الدين

سجين القبر والجدران

صلاح الدين يا انسان

ويا من كرم الانسان

لقد عدنا

كما كنا

نمزق راية الايمان

ونرفع راية الطفيان

صلاح الدين قد عدنا

نقض مضاجع الموتى

ويختار الشاعر خاتمة لقصيدته سطورا تفصح عن خوف الاعداء من اسم البطل ، ولعله تعتمد ذلك ليوحى بان العدو ، بالرغم من انتصاره ، ما زال يخشى ان يلقي بطولة كبطولة صلاح الدين ، وان للعرب ان يقرروا ما اذا كان لهذا الخوف اي مبرر .

وسرنا في فجاج الصمت

يرعبنا ويشقينا

يذكرنا فيرهبنا

يلقى روعه فينا

نخاف اسمك

اني كان

مكتوبا ومدفونا

نخافك يا صلاح الدين

خوفا راسخا فينا

اما الصورة الثالثة، للاحساس بالخيبة ، فتحمل ثورة الشاعر على تحكم الماضي في سلوك قومه ، ورفضه للرؤية الخلفية كالتفني بامجاد الامس وفي مقدمتها صلاح الدين ، كما تنطوي على ذلك قصيدة سميح القاسم «الميلاد» (٦١)

ابي .. لا كتبنا الملقاة تحت نعال هولاء

ولا فردوسنا المردود فردوسا الى اهله .

ولا خيل الصليبيين

ولا ذكرى صلاح الدين

ولا جندبنا المجهول في حطين

تشد خطاي ، للانقاص ، للمنفى

الى ان يقول :

فلا تقضب

ولا تعتب

اذا اغلقت ابوابي بوجه الامس

اذا ابدلت اثوابي ، وغادرت الرحاب الدمس

وان ودعت ازهاري

وان قبلت نصب الرمس

لاخر مرة في العمر نصب الرمس

او كما يمكن ان يستشف من قصيدة سيعدي يوسف «تأملات عند اسوار عكا» (٦٢) التي قالها بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، حيث يلجأ الى اطلاق اسم صلاح الدين على من يريد التخلص من التسميات المقترنة بمأساته :

اومن ان النار قد تحرق العاب الذي في وقد تخبو

اومن ان البقي

اعظم ما يمنحه الحب

كرهت سيفي وذراعي على أسوار عكا  
وكرهت الجميع

غمست حتى مقلتي في النجيع  
أحرق اسمائي ، وها انني  
ادعى صلاح الدين ... ادعى الجميع

★ ★ ★

- ٥ -

## صلاح الدين والبطل العربي المعاصر

ومن جوانب الصيغة او الفكرة الصلاحية في شعرنا الحديث ،  
تشبيه صور بطولية معاصرة بصلاح الدين ، سواء كانت متصلة بمن  
يملك زمام الحكم في بلد عربي او باشخاص معينين اصيحت بطولتهم  
مضرب المثل ، او بطولة جماهيرية عامة من غير تحديد . ومن الامثلة  
على افتتان صلاح الدين بالبطولة العامة قول الشاعر زكي فنصل الذي  
اشرنا اليه سابقا :

صحت العروبة من عميق سباتها وتحفرت تحت البود شبول  
يزهو صلاح الدين في ابراهيم ويجول في اسياهم ويصول  
ويمائل هذا التفاؤل برؤية صلاح الدين مجسدا في كل جندي  
يدافع عن حق العرب في فلسطين ، ما جاء في قصيدة الشاعر هارون  
رشيد «انه المهيمن» التي تؤكد على ان الجنود لم يهزموا في حرب  
١٩٦٧ (سفيينة الغضب ٢٣-٢٤) :

قد كان كل واحد  
منهم صلاح الدين  
احبة اخوة  
اصراره وروحه  
وعزمه المكين  
وكل ما في صدره  
من تارة الدفين  
تاريخه امجاده  
خطاه في حطين

وهناك نماذج اخرى عرضناها لهذا الافتتان غير المحدد بشخص،  
كما وردت في قصائد الشعراء : خالد الشواف وبدر شاكر السياب،  
وعلي صديقي عبد القادر . وقد لاحظنا كيف ان الشاعر القروي يربط  
بين بطل عربي معاصر كسلطان الاطروش ، وصلاح الدين . اما الامثلة  
التي تتصل بالحكام العرب فانها تخص الرئيس عبد الناصر باوفر  
نصيب (٦٣) ، سواء كان ذلك في سياق عربي ، ام مصري ، ام  
فلسطيني ، منها اشارة عامر محمد بحيري في «جيش العروبة» - قالها  
في ذكرى اتحاد الجيش العربي (١٩٥٩) (٦٤)

يا دمشق العلى ، وفاهرة البأس ، كلا البلدين ام الحواضر  
جددت عهد خالد وصلاح الدين ، روح الفداء في عهد ناصر  
وقول عبد الكريم الدجيلي في قصيدته «الامة العربية» التي  
قيمت في حفلة تكريم بنت الشاطيء في بغداد عام ١٩٥٨ :

يا جمالا فتن العرب به ودليلا في الدياجي لا يضاهي  
وسليل المشرقيات التي من صلاح الدين مستوحذا شاهدا (٦٥)

وقريب من ذلك تلميح الشاعر انور العطار في قصيدته «فلسطين»  
التي القاها في مهرجان الشعر الثاني بدمشق عام ١٩٦٠ : (٦٦)

يرف على «حطين» فجر جهادنا كان صلاح الدين منا على قرب  
أليس جمال العرب عدل صلاحنا وقد شادما قد شاد في الشرق والغرب

وينتزه خالد الشواف العدوان الثلاثي (١٩٥٦) ليمجد مآثر  
الرئيس عبد الناصر في خدمة القضايا العربية ، وما قام به من دور  
في ردع المعتدين على مصر ، ويوحى اليه بأن فلسطين تنتظر على

يديه ردعا مماثلا ، فتتال الخلاص كما نالته من قبل على يدي صلاح  
الدين :

يا جمالا نسخ القبح الذي اولد النكبة مولودا سفاحا  
خالدا كنت بمصر فلتكنس يوم تدعوك فلسطين (صلاح) (٦٧)

ونتكرر هذه الرابطة الثلاثية : فلسطين وصلاح الدين وعبد الناصر  
في نماذج شعرية اخرى كقول الشاعر غريب محمد غريب من قصيدته  
«الناصر صلاح الدين» :

باسم الطيب ثعلبوا فتجهروا من كل حذب مشرق او مغرب  
لكنه منهم براء انمسا جاؤا ابتغاء نملك وتغصب  
فخرجت (يوسف) والتقيت بهمهم فدرتهم لله ليس المنصب  
لم افتقدك فانت حي بيننا في شخص عبد الناصر المتوئب  
القدس في شوق اليك فلها فالعار برقع في نراها الطيب (٦٨)

وما جاء في قصيدة «فلسطين» لـ محمد مصطفى الماحي :

ارى في الافق اني سرت نارا تضيء فتهدي دنيا وديننا  
صلاح الدين اوقدها وهذا (جمال) شنها حربا زبونا (٦٩)

او قصيدة الشاعر نفسه «زيارة الرئيس لمدينة دمياط» (١٩٦٠) :

دمياط تيهي بالفتى المقدام بطل العروبة ناصر الاسلام  
واستبشري خيرا بمقدمه ففي لحانه وبس من الالهام  
هذا صلاح الدين عاد مكافحا عن مصر في غزواته والشام  
هذا صلاح الدين والدنيا معا ومحطم الاغلال والاصنام (٧٠)

واغلب الظن ان الشاعر سيرجع هنا ذكرى زيارة صلاح الدين  
التاريخية لدمياط عام ١١٧٧ متفقدا اسطوله فيها بعد عودته من  
الشام .

ونجد في شعر هارون رشيد نماذج كثيرة تجعل من الرئيس  
عبد الناصر القائد الذي يقود العرب الى تحرير فلسطين ، ويرد في  
بعضها اسمه مقترنا بالتلميح الى حطين بوجه خاص كقول الشاعر :

ان حطين غدا موعدا موعدا للثار رعايف السدم  
وجمال رافع رايتنا في دواي القدس حول الحرم (٧١)

او قوله من قصيدة «فسم» :

سيكون في حطين موعدا على فهم النضال  
جيش كبير واحد ، يجتث ما صنع الضلال  
خفاة راياته يزهو بفائده جمال (٧٢)

او تلميحته التالي :

بعبد الناصر العربي سوف توحد العرب  
وفي حطين موعدا ونصر الله والغلب (٧٣)

ولقد بلغ التأكيد على هذه العلاقة بين صلاح الدين والرئيس  
عبد الناصر حدا دفع صاحب مجموعة «المشاعر» - كامل امين - الى  
نحت تسمية تعبر عنها : (جمال الدين الايوبي) ، واستعمالها عنوانا  
لقصيدة تشهد باوجه الشبه : (٧٤) .

رجعت (صلاح الدين) من بعد غيبة بروح (جمال) مثلما يرجع الفجر  
طوى جسمه في الشام قبر وروحه بجسم (جمال) عاش لم يطوه القبر  
فما زال فوقي من (صلاح) ونسره جمال ونسر رمز رايته النسر

وبلمح الشاعر في البيت الاخير الى ان النسر كان رمزا لصلاح  
الدين كما هو اليوم رمز الثورة في العربية المتحدة .

ان هذا العرض السريع للصيغة او الفكرة «الصلاحية» في الشعر  
العربي الحديث لا يدعي لنفسه الشمول لعدة اسباب اهمها عدم  
استطاعتي الوقوف - اثناء اعداد الدراسة - على نصوص مهمة اخرى  
لعدد من الشعراء كالكاظمي ومحمود صادق ، ومنها تحجبي تحليل  
كثير من النصوص تحليلات فنيا او اصدار احكام على قيمتها وبينها ما



يفتقر الى مقومات العمل الفني الناجح . غير ان ذلك لا يمنعنا من تحديد المعالم البارزة للفكرة التي استهدفها هذا العرض . لقد دلت النماذج الشعرية على ان استخدام الشاعر لصلاح الدين بدأ فسي اطار الدين الاسلامي كما لاحظناه عند شوقي وارسلان ، وامتد الى القضايا العربية (٧٥) ، ثم اصبح متلاحما مع مأساة فلسطين اكثير من اية مشكلة اخرى ، ولكن اختلاف مجالات استخدامه لم يجرده تجريدا تاما من دلالة الدينية ، بل ظل عدد غير قليل من الشعراء يلمحون اليها لاسيما اولئك الذين يعتمدون في رؤيتهم الشعرية على الاسلام والعروبة كمحمد مصطفى الماحي وخالد الشواف وعدنان مردم . ولقد كان من الطبيعي ان يستعيد الشاعر ذكرى البطل في مواضع عاشها تاريخيا كالمعارك التي خاضها او المدن التي اقترنت به فسي حياته وموته كحطين والقدس ودمشق وعكا ودمياط وان كان لبعضها النصيب الاكبر من امثلة الاستشهاد بالبطل . واذا كان الشاعر قد اتخذ بطولية صلاح الدين ركيزة لتفنيه ، فانه لم يغفل الجانب الخلفي من سلوك البطل كتسامحه وانسانيته وما يروى عنه من ترفع عن الدنيا وزهد في الجسد الشخصي كما ان الشاعر لم يهمل التلميح الى ان جهاد صلاح الدين لم يكن موجها ضد دين خصومه بل ضد سياستهم ومطامعهم في فلسطين . وقد وضحت هذه الدراسة كذلك مسدى اهتمام الشعراء المعاصرين به كرمز للخلاص على اختلاف معتقداتهم الدينية واتجاهاتهم السياسية ، اي ان صلاح الدين - بالرغم من الجدل التاريخي حول اصله القومي او اثاره مذهبا اسلاميا معينا على اخر - اصبح بالنسبة للشاعر العربي الرمز البطولي الذي يسمو على الاعتبارات الدينية او السياسية ، وليس في ذلك من غرابة ، فقد استحال من قبل بفضل خصاله الايجابية الى مثال الفارس او البطل الذي يمجّد حتى في الآداب الاوربية ، واخص بالذكر الايطالية والفرنسية . ولا شك في انه اهل لما لقي او يلقي من اهتمام شعرائنا في معالجتهم لقضايا معاصرة ، غير ان طريقة التقني به - كما وردت في كثير من الامثلة - تكشف بعض الجوانب السلبية في رؤيته الشاعر العربي اهمها اسرافه في التطلع المتفائل الى معجزة البطل الفرد ، من غير كبير اهتمام بالاساس الجماعي او الشعبي ، في البحث عن طريق الخلاص من محنة العرب الحالية . ويبدو ان الشاعر بدأ يعي سلبية هذا التطلع بعد حرب ١٩٦٧ ، ان جاز لنا ان نتخذ دليلا على ذلك ما ورد في نماذج السنوات الثلاث الاخيرة من ميل الى العزوف عن تشبيه قائد عربي معين بصلاح الدين .

## صلاح جواد العظيمة

### مراجع وتعليقات

- (١) انظر مثلا اشادة الشعراء بعظماء العرب في كتاب: احمد محمد الحوفي . وحدة الثقافة والتاريخ في الشعر الحديث (القاهرة: ١٩٦٥) ٤٢-٥٦ ، والدلالة القومية لهذه الاشادة : عمر دفاق . الاتجاه القومي في الشعر المعاصر (القاهرة: ١٩٦١) ٣٩٠-٣٩٤
- (٢) للوقوف على بعض المطولات انظر : سعيد الدين محمد الجزاوي : العامل الديني في الشعر المصري الحديث (القاهرة: ١٩٦٤) ٥٢٠-٥٢١ ، واحمد محمد الحوفي : التراث الروحي والشعر الحديث (القاهرة: ١٩٦٦) ٣٩-٤٦ ومحمد زغلول سلام : القومية العربية في الادب الحديث (القاهرة: ١٩٥٩) ٩٦-٩٧ وجمال الدين الالوسي (المطولات او شعر الملاحم) الافلام (البغدادية) (٤ كانون الاول ١٩٦٦) ٣٤-٤٤
- (٣) يستطيع القاريء ان يقدّر الاهمية التي نالها صلاح الدين في دراستنا الحديثة لاسيما بعد خلق اسرائيل ، بملاحظة ما صدر من البحوث الخاصة به ونورد على سبيل المثال ما يلي : محمد عطية

الابراشي: صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٥٨) ، محمد فريد ابو حديد: صلاح الدين الايوبي وعصره (القاهرة: ١٩٢٧) وانظر كتابه صلاح الدين الايوبي البطل العربي الذي انتصر على الغرب (القاهرة: ١٩٥٨) ، ابراهيم الابياري : البطل الخالد : صلاح الدين والدولة الايوبية (القاهرة: ١٩٦٢) ، احمد بيلى : حياة صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٣٦) ، حبيب جاماني : الناصر صلاح الدين (القاهرة: ١٩٦٢) ، عبد اللطيف حمزة: صلاح الدين بطل حطين (القاهرة: ١٩٣٧) وانظر ما اخرجه بعد ذلك : صلاح الدين : سلطان مصر وسوريا (القاهرة: ١٩٤٤) وصلاح الدين بطل حطين (القاهرة: ١٩٥٨) ، احمد علي خليفة : صلاح الدين الايوبي : بطل موقعة حطين (القاهرة: بلا تاريخ) ، سامي الدهان : صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٦٠) ، احمد عبد الجواد الدومي : صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٥٨) ، محمود محمد الرساوي : من روائع التاريخ العسكري العربي : يوم حطين (القاهرة: ١٩٦٢) ، محمد رضا : بطل حطين (القاهرة: بلا تاريخ) ، جمال الدين الرمادي: صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٥٨) ، نظير حسان سعداوي : جيش مصر ايام صلاح الدين (القاهرة: ١٩٥٦) ، عيد العزيز سيد الامل : ايام صلاح الدين (بيروت: ١٩٦١) ، ابراهيم علي طرخان : الناصر صلاح الدين وتحرير القدس (القاهرة: ١٩٦٨) ، سعيد عبد الفتاح عاشور : الناصر صلاح الدين (القاهرة: ١٩٦٥) ، عبد القادر عيد : صلاح الدين الايوبي والقومية العربية (القاهرة: ١٩٦١) ، فدي فلجمي : صلاح الدين الايوبي : رجل غير وجه التاريخ ط ٣ (بيروت: ١٩٥٦) ، وانظر كتابه : صلاح الدين الايوبي : قصة الصراع بين الشرق والغرب (بيروت: ١٩٦٦) ، عبد المنعم ماجد : الناصر صلاح الدين الايوبي ط ١ (القاهرة: ١٩٥٨) و ط ٢ منفحة (بيروت: ١٩٦٧) ، ومحمود عزت موسى : الناصر صلاح الدين (القاهرة: ١٩٥٨) ، ومحمد الطيب النجار : الصليبيون وصلاح الدين (القاهرة: ١٩٦٢) اسعاف النشاشيبي : البطل الخالد صلاح الدين والشاعر الخالد احمد شوقي (القدس: ١٩٣٦) ومصطفى الوكيل: صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٣٨) . ومن الجدير بالذكر ان صلاح الدين كان مصدر وحي لاعمال ادبية اخرى كسرحية نجيب سليمان الحداد : صلاح الدين الايوبي (الاسكندرية: ١٨٩٨) ، وسرحية فرح انطون : السلطان صلاح الدين التي كتبت عام ١٩١٤ ونشرت فسي القاهرة ١٩٢٣ ، ورواية جرجي زيدان التاريخية : صلاح الدين ومكاند الحشاشين (القاهرة: ١٩١٢/١٩١٣) وحوارية انيس المقدسي (صلاح الدين مثال البطولة النبيلة) في مواكب النور (بيروت: بلا تاريخ) ٢١٥ - ٢٢١

(٤) من المراجع الحديثة التي تتناول ما فيل في صلاح الدين من شعر في العصر الايوبي نذكر ما يلي : من النقد والادب ط ٣ (القاهرة: ١٩٦٢) ١٧٥-١٩٤ لاحمد احمد بدوي ، وانظر كتابه : صلاح الدين الايوبي بين شعراء عصره وكتابه (القاهرة: ١٩٦٠) ، وعبد اللطيف حمزة : ادب الحروب الصليبية (القاهرة: ١٩٤٨) ومحمد زغلول سلام : الادب في العصر الايوبي (القاهرة: ١٩٦٨) ومحمد سيد كيلاني : الحروب الصليبية واثرها في الادب العربي في مصر والشام (القاهرة: ١٩٤٩) .

(٤ب) ليس شوقي باول شاعر لمح الى صلاح الدين في الفكرة الحديثة ، فقد سبقه آخرون كالشاعر صالح مجدي ، المصري الولد، المكي الاصل ، (١٨٢٥ - ١٨٨١) الذي اشاد ببطولة صلاح الدين وتمنى ان يتشبه به في قصيدة اراد بها استشارة هم المصريين لمقاومة النفوذ الاجنبي . راجع محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر جا (القاهرة: ١٩٦٢) ١٢٧-١٣٨

(٥) ماهر حسن فهمي : شوقي : شعره الاسلامي (القاهرة: ١٩٥٩) ١١٩-١٢٠ لقد اشار المؤلف الى ثلاثة مواضع ذكر فيها شوقي صلاح الدين الايوبي ، واهمل اشارات اخرى وردت في قصائده ، كقصيدة

هؤلاء الضباط الكبار الذين يمثلون أعرق الأمم حضارة في القرن العشرين» انظر كتابه : احاديث عن الادب العربي الحديث (القاهرة: ١٩٦٤) ٢٦-٢٧ .

(٢٢) ديوان الشبيبي (القاهرة : ١٩٤٠) ٢٨-٣٣ ، يوسف عز الدين : في الادب العربي الحديث (بغداد : ١٩٦٨/٦٧) ص ١٣٣ ، ورفائيل بطي : الادب المصري في العراق العربي جا (القاهرة: ١٩٢٣) ١١٦ - ١١٨ .

(٢٣) ديوان الرصافي ط٦ (القاهرة : ١٩٦٣) ٤٣١-٤٣٢ . يرى الاستاذ عبد القادر المغربي في مقدمة الديوان (ص ٤) ان الرصافي يستنهض الايوبي ليرى ما فعله «الجنرال النبي» في بيت المقدس ، وسياق القصيدة يدل على ان تصريحات «غورو» الاستغزائية كانت هدف الشاعر . لاحظ تصريح غورو في تعليقنا رقم (٢١) ب) .

(٢٤) عزيزة مريدن : القومية والانسانية في شعر المهجر الجنوبي (القاهرة : ١٩٦٦) ص ٢٩١ وآنس داود : التجديد في شعر المهجر (القاهرة : ١٩٦٧) ص ٣٣٧ .

(٢٥) مريدن : المصدر المذكور ٢٦٧-٢٦٨ ، وانيس القدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ط٣ (بيروت : ١٩٦٣) ص ١٥٤ .

(٢٦) محمد ابراهيم الجيوشي : شاعر العروبة والاسلام : احمد محرم (القاهرة : ١٩٦١) ص ١٢٢ .

(٢٧) اقرا قصيدته «جلوة الحرية» في ديوانه : حكاية مفترق (بيروت : ١٩٦٠) ومقتطفات منها في كتاب مريدن ص ٣٠٥ .

(٢٨) انشودة المطر (بيروت : ١٩٦٠) ١٩٢-١٩٣ . ومثل اخر على ذلك قول الشاعر التونسي محمد الشاذلي خزنة دار من قصيدة «التمثيل» :

هذا لعمرى صلاح الدين خالدة      آثاره الفرمد اولته تيجيلا  
وكم تغلد في تاريخنا الذهبي      مما يكال تاج العرب تكليلا  
نحن الذين على منوالهم نسجوا      ما اهلتنا ظروف الحال تاهيلا  
انظر ملحق كتاب : الحركة الادبية والفكرية في تونس (القاهرة: ١٩٥٦) ص ١٠٧ .

(٢٩) فريد جحا : العروبة في شعر المهجر (بيروت : ١٩٦٥) ص ٧٤ .

(٣٠) تقويم الشعر السنوي الرابع (القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون ، ١٩٦٣) ٦٣-٦٨ .

ومن الاشارات الحديثة الى صلاح الدين في سياق التثني بمصر ما جاء في قصيدة الدكتور عبد العزيز برهام «الحذاء الصغير» :

كل فرد فيه اذا قامت الهجاء عند النزال جم غفير  
سل (رعمسيس)سل اخاه (صلاح الدين)كيف الاحكام والتدبير

مهرجان الشعر الخامس (القاهرة : ١٩٦٤) ص ٨٩ وقصيدة عبد العليم القباني «من ايامنا الخالدة» :

عليها صلاح الدين يحمى لواءها      ومن حوله اسد غضاب وانسر  
ودين اذا ما اسرف الغرب ظالما      تسامت به الاخلاق ترعى وتحصر  
وشتان بين الغرب: في القدس سيفه      عليه العذارى والطفولات تنحسر  
وبين سماح الشرق ينفو وحوله      رقاب العدا لو شاء تجبى وتبتر

انظر مجموعته : اشعار قومية (القاهرة : ١٩٦٦) ص ١٤  
(٣١) ديوان حافظ ابراهيم (القاهرة : ١٩٥٤) ٩٠/١ - ٩٦ .

(٣٢) بدوي طبانة «كفاح مصر والعراق في شعر خالد الشواف» (الرسالة) ٢٢ / ١٠٧٣ / ٦ اغسطس ١٩٦٤) ص ٩ .

(٣٣) الديوان (دمشق : ١٩٦٠) ص ٤٥ وسامي الكيالي : الادب والقومية في سورية (القاهرة : ١٩٦٩) ص ٢٦٥ .

(٣٤) مهرجان الشعر الاول (القاهرة : ١٩٦٠) ١٣-١٥ .

«البحر الابيض» ، حيث يقول :

سيد الماء كم لنا من (صلاح) (وعلني) وراء مائك ذكرى  
مشيرا الى صلاح الدين ومحمد علي باشا ، وقصيدته الشهيرة في نكبة دمشق ، وقصيدته «الانبلس الجديدة» التي يشبه فيها غلبة البلغار على ادرنه (١٩١٢) بحملة الصليبيين ، و«تحية لضيف عظيم» التي وردت في : الشوقيات المجهولة محمد صبري جا (القاهرة : ١٩٦١) ٣٠٠-٣٠١ .

(٦) الشوقيات جا (القاهرة : ١٩٦١) ١٧-٢٣ ، وانظر ما ورد بشأنها في كتاب فهمي المذكور في اعلاه ، وعلي النجدي ناصف : الدين والاخلاق في شعر شوقي ط٢ (القاهرة : ١٩٦٤) ٢٤١-٢٤٩ .

(٧) الشوقيات ج٤ (القاهرة : ١٩٦١) ٥٦ .

(٨) محمد سامي الدهان : الناصر صلاح الدين الايوبي ص ١٤٢ . وقد ذكر الاستاذ الدهان في اشارته الى هذه اللقطة وما تبعها من مظاهر الاحترام انها اثارت مشاعر شعرائنا ، ولكنه لم يذكر غير شوقي .

(٩) محمد صبري : الشوقيات المجهولة ١٨٢/١ - ١٨٣

(١٠) المصدر نفسه ٣٠٠ - ٣٠١

(١١) الشوقيات ٢٢٤/١

(١٢) الشوقيات ١١٩/٣

(١٣) وشوقي يكرر هنا ، بصيغة اخرى ، ما قاله قبل ذلك بسنوات كثيرة على لسان محاوره «الدرويش» : «فوالله ما تجمّل تاريخ المسلمين بمثلك يا صلاح الدين» . انظر الشوقيات المجهولة ١٨٣/١ .

(١٤) لقد عبر شوقي عن اعتزازه بصلاح الدين في مواضيع اخرى كاشارته اليه في قصيدتي «البحر الابيض» و«الربيع ووادي النيل» . (١٥) المقتطف ٢٧ (١٩٠٢) ٢٢٦-٢٣٢ ، ونشرت كذلك في كتاب الشاعر: ذكرى موقمة حطين وديوانه . راجع احمد الشرباصي . امير البيان شكيب ارسلان جا (القاهرة : ١٩٦٣) ص ٢٨٨ . ذكر الشرباصي ان عدد ابائنا مائة واربعون بيتا ، بينما حدد العدد بمائة وخمسين في رواية الاستاذ سامي الدهان . محاضرات عن الامير شكيب ارسلان (القاهرة : ١٩٥٨) .

(١٦) مارون عبود : رواد النهضة الحديثة (بيروت : ١٩٥٢) ص ١١٣ .

(١٧) راجع ما جاء بشأن ذلك في تعليق ارسلان نفسه على القصيدة في كتابه : شوقي او صداقة اربعين سنة (القاهرة : ١٩٣٦) ١٩٧-٢٠١ ، وكتاب الشرباصي ج٢/٢٤٢ - ٥٤٩ . (١٨) الشرباصي ص ٥٩٩ .

(١٩) مارون عبود : رواد النهضة ١١٢-١١٣ ، الدهان : محاضرات ٧٧ - ٧٨ .

(٢٠) اعتمدت على النص المنشور في كتاب : المطالعة الوافية مهدي علام وآخرون ج٣ (القاهرة : ١٩٦٠) ٣٢١-٣٢٣

(٢١) خالد الجرنوسي : قصص اسلامية (القاهرة : ١٩٦٣) ٩١ - ٩٤ .

(٢٢) لقد اشار الاستاذ عبد الله كنون الى هذا الدافع فسي معرض الحديث عن النزعة الدينية في الشعر العربي المغربي قائلا : «اما الضرب على وتر الدين فانه يمثل وجهة نظرهم الى انطلاقة الاستعمار الاوربي في القرن الماضي التي لم يكونوا يرون فيها الا استمرارا للحروب الصليبية ، وهي وجهة نظر لم تكن بعيدة عن الصواب . الم يقل الجنرال غورو لما دخل دمشق بعد الحرب العالمية الاولى وهو واقف على قبر صلاح الدين : صلاح الدين ! نحن هنا ؟ وكذلك اللورد اللبني الم يقل حين دخل القدس اثناء الحرب المذكورة: الان انتهت الحرب الصليبية ؟ ان ادبائنا ليسوا باقل غيرة دينية من

(٣٥) المصدر نفسه ٨١-٨٢ ، ديوان عدنان مردم بك صفحة ذكرى (القاهرة : ١٩٦١) ١٦

(٣٦) صفحة ذكرى ص ٢٣ . وهناك اشارات اخرى تتخذ من صلاح الدين رمزا للواصر بين مصر وسوريا كالتي وردت في القصائد التالية : «حبة» لعمود رمزي نظم : الرمزيات (القاهرة : بلا تاريخ) ص ١١٧ ، و«دمشق» لكامل امين : المشاعل (القاهرة : ١٩٦٢) ص ١٣٩ و«الجمهورية العربية المتحدة» لعبد العليم القبانى : اشعار قومية ص ٨٩ .

(٣٧) ابراهيم طوقان: ديوان ابراهيم ط ١ (بيروت: ١٩٥٥) ٦٧-٧٠  
(٣٨) من الابيات التي تعكس صورة وضيئة لوقف صلاح الدين نقتطف ما يلي :

فسي كل خطر على الاخطار صبار الجنان  
حلقات ادرهم قيود الموت في درك الطمان  
حطين يومك ليس ينكر شاهده الخافقان  
تنظير الابواح فيه من السنان الى السنان  
حتى انجلي رهج الوغى والنصر مرموق العنان  
ومشى صلاح الدين تحت لوائه في مهرجان  
وعلا الاذان ورجعت تكبيره شرف الاذان

(٣٩) ديوان الجواهري ج١ (بغداد : ١٩٤٩) ص ٧٤-٧٩  
(٤٠) عبد اللطيف شرارة : الشاعر القروي (بيروت : ١٩٦٠) ١٨٢ - ١٨٧ .

(٤١) عزيزة مريدن : المصدر المذكور ٣١٩-٣٢٠ وصالح الاشر : في شعر النكبة (دمشق : ١٩٦٠) ١١٠ .

(٤٢) احمد محمد الحوفي : القومية العربية في الشعر الحديث (القاهرة : بلا تاريخ) ص ٢٩٦ وانظر اشارة سميرة ابو غزاله : الشعر العربي القومي في مصر والشام بين الحربين العالميتين الاولى والثانية (القاهرة : بلا تاريخ) ٧٨-٧٩ .

(٤٣) علي الجارم : سبحات الخيال (القاهرة : ١٩٦١) ١٢-٢٤ ، وانظر كتاب السوافيري ص ٤٩٥ .

(٤٤) مهرجان الشعر الاول (القاهرة : ١٩٦٠) ١٧-٢١ .  
(٤٥) صفحة ذكرى ٤١-٤٣ .

(٤٦) بدوي طبانة : «نظرات في الشعر المرافى المعاصر» (الرسالة) ٢٢ (١٠٧٠/٢٣ يوليو ١٩٦٤) ص ٨-٩

(٤٧) محمد حسين الصغير : فلسطين في الشعر النجفي المعاصر ١٩٢٨-١٩٦٨ (بيروت : ١٩٦٨) ص ١٤٠ . ونجد في قصيدة كمال النجمي «فلسطين ونكبة اللاجئين» مثلا اخر للتطلع الى صلاح الدين يقود جيشه - كما فعل من قبل - الى النصر :

يا يوم حطين عد للشرق نائية واخلع على العرب من انوابك القشب  
اعد الينا صلاح الدين في اجم من القنا وخميس زاخر لجب  
الانداء المحترقة ( (القاهرة : ١٩٦٤) ٢٠-٢١

(٤٨) السوافيري : الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين ص ٥٣٣ .

(٤٩) المعرفة (السورية) ٥ (٥٧ / تشرين الثاني ١٩٦٦) ٧٤-٧٧  
(٥٠) طبانة . المصدر المذكور ص ١٠ .

(٥١) مريدن : القومية والانسانية في شعر المهجر الجنوبي ص ٣١٩  
(٥٢) حسن جاد حسن : الادب العربي في المهجر (القاهرة : ١٩٦٢) ص ٣٦٣ .

(٥٣) السوافيري . ص ٢٥٧ .  
(٥٤) علي صدقي عبد القادر : صرخة (بيروت : ١٩٦٥) ١٦٦ .  
(٥٥) كاظم جواد : الادب ٤ (١٩٥٦) ١٣٥ ، من اغاني الحرية

(بيروت : ١٩٦٠) ١٧٥-١٧٩ .

(٥٦) جورج صيدح : ادبنا وادباؤنا في المهجر الاميركية (بيروت: ١٩٦٤) ص ١٥٣ .

من الامثلة الاخرى التي تلمح الى صلاح الدين في تعبيرها عن الاحساس بالخيبة ما جاء في قصيدة يوسف الخطيب «لو رضيت خلاء النفس» واحة الجحيم (بيروت : ١٩٦٤) ١٠٣-١٠٤ ، وقصيدة نزار قباني : شعراء الارض المحتلة (بيروت : ١٩٦٨) ص ١٦ .

(٥٧) (ا) نوفيقي زياد : اشد على ايديكم (بيروت : بلا تاريخ) ٢٣-٢٤  
(٥٧ب) هارون رشيد : سفينة الفص (الكويت : ١٩٦٨) ١١-١٢

(٥٨) عبد الوهاب البياتي: الموت في الحياة (بيروت: ١٩٦٨) ١١٦  
(٥٩) (ا) صالح الاشر : في شعر النكبة (دمشق: ١٩٦٠) ١٠٨

(٥٩ب) البياتي : النار والكلمات (بيروت : ١٩٦٤) ٣٦-٣٧  
(٦٠) محمود درويش : حبيتي تنهض من نومها (بيروت: ١٩٦٩)

٥٧ - ٥٨ .

(٦١) سميح القاسم : دمي على كفي (بيروت : بلا تاريخ) ٩٢-٩٥  
(٦٢) (١) الادب ١٥ (٩/ ايلول ١٩٦٧) ص ١٧ .

(٦٣) من امثلة التشبيه التي تتناول غير الرئيس عبد الناصر ما قاله الشاعر المهجري جورج صوابا عند قيام الحكم العربي الفيصل في سوريا :

قد قام فينا صلاح الدين ويحهم فليقم الشام من قد قال لم يقم  
(٦٤) بحيري : تحت لواء العروبة (القاهرة : ١٩٦٠) ١٠٠-١٠١

(٦٥) محمد حسين الصغير : فلسطين في الشعر النجفي المعاصر ٢٧٦ .

(٦٦) مهرجان الشعر الثاني (القاهرة : ١٩٦١) ص ٥٣ .  
(٦٧) بدوي طبانة : «كفاح مصر والعراق في شعر خالد الشواف» (الرسالة) ٢٢ ( ١٠٧٣ و ٦ اغسطس ١٩٦٤) ٨ .

(٦٨) مهرجان الشعر الرابع (القاهرة : ١٩٦٣) ٦٤ .  
(٦٩) محمد مصطفى الماحي : ديوان الماحي (القاهرة : ١٩٦٨) ٣٧

(٧٠) المصدر نفسه ص ٦٥  
(٧١) هارون رشيد : مع الفرباء (بلا مكان ، بلا تاريخ ؟ ١٩٦٢)

ص ٩٥ .

(٧٢) المصدر نفسه ١٠٤ - ١٠٥ .

(٧٣) هارون رشيد : حتى يعود شعبنا (بيروت : ١٩٦٦) ص ١١٢  
(٧٤) كامل امين : المشاعل (القاهرة : ١٩٦٢) ١٣ - ١٤

(٧٥) لم يقتصر استحضار صلاح الدين على اوجه الصراع العربي - الغربي ، اذ ان هناك ما يشير الى استخدام الشاعر له في مجالات اخرى ، كالمسالة الكردية في العراق كما ورد مثلا في قصيدة الشاعر محمود درويش «كردستان» :

هل خر مهرك يا صلاح الدين ؟

هل هوت البيارق ؟

هل صار سيفك ... صار مارقي ؟

في ارض كردستان ...

حيث الرعب يسهر .. والحراق

محمود درويش : اوراق الزيتون (حيفا : ١٩٦٤) ١٠٠-١٠٧ علما بان طبعة بيروت (دار العودة ١٩٦٩) لم تشمل على القصيدة المذكورة .

ومما هو جدير بالذكر ان الاستاذ يوسف الخطيب اخذ على اشاعر استحضار القائد الايوبي في عكس ما يجب استحضاره فيه ... خاصة

في مواجهة الصليبية المعاصرة» على اساس ان ما يرمز اليه الايوبي في التاريخ هو قيادة الشرق العربي والاسلامي في مواجهة الحملات

الاوربية . راجع يوسف الخطيب : ديوان الوطن المحتل (دمشق : ١٩٦٨) ٦٣-٦٥ .

## بيتر فايس والمسرح التسجيلي

- تمة المنشور على الصفحة ٣٢ -

هذه المسرحية : «الكفاح مستمر» .

احسب ان فايس وهو يكتب هذا العمل كان يتبع باستمرار وينظر الى خط واحد فقط هو هذا الشعب الفيتنامي ، كيف آتبه الحياة في هذه الحقبة الطويلة من الزمن ؟

كيف عاش الفيتناميون ايام سيطرة القياصرة الصينيين .. كيف هاجروا واسسوا وطنا جديدا في الجنوب ، ثم سقطهم مرارا تحت مستعمرهم القدامى . ثم اول ثورة للاقطاعيين الفيتناميين واول حرب عصابات حوالي ١٩٢٧ بقيادة وطنية (لي لوا) ضد القياصرة الصينيين . مرورا بالاطماع الهولندية والبرتغالية المبكرة في الهند الصينية . واتجاه فرنسا بعد فشلها في الهند الى البحث عن اقدام لها في فيتنام وما جاورها حوالي ١٩٢٧ .

ولا يقدم فايس هذه (الحياة) المكثفة الممتدة الى ٥٠ عام قبل التاريخ بشكل سردي او وصفي او حتى تقديري ، لكنه من خلال بصفة اساليب مبتكرة يتمكن من بسط هذه الاعوام الطويلة بشكل مشوق وواضح في آن واحد . وكما لاحظ المترجم السيد ابراهيم وطفي ، فان فايس «لا يستخدم هـنا رموزا ولا شخوصا .. فبدلا من الشخصيات الذاتية يظهر افرادا ومجموعات تمثل قوى اجتماعية معينة ، وبدلا من الرمز يظهر الحدث التاريخي» . اما فايس نفسه فهو يؤكد الى جانب هذا ما يلي «اذا لم توضح الشخصيات في هذه المسرحية صفاتها الشخصية وتطورها الخاص فلا يجوز ان تبدو تجريدية ، على الممثلين بالاحرى ، ان يجهدوا لظهارها كشخصيات فعالة ذات تعبير حيوي قابلة للفهم» . وبهذا يجهد فايس -اعتمادا على الممثل- لاساب العرض حرارة الحياة اللازمة لشد المشاهد . ومع ان الكاتب يتبع هنا التسلسل التاريخي للكفاح الفيتنامي .. فهو لا يتورط بفترات الحياة (الراكدة) من هذا التاريخ ، بل قد اختار اكثرها التهابا واثيرا على مصير الشعب .

وهذا التسلسل التاريخي يعني منهجه في تقديم وثيقة سياسية عن معاناة الفيتناميين كما انه يمكن القارئ والمشاهد بوضوح في متابعة هذا الكفاح والخلوص منه الى نتيجة واضحة تقوده حتما للوقوف الى جانب المكافحين ضد الامبرياليين والى تفهم دقائقه -الكفاح- ومقارنتها بحياة شعبه ايا كان هذا الشعب .

ويحافظ فايس الى حد مهول على نقاء الاسلوب التسجيلي في مسرحيته هذه ، باعتباره مبدعا في هذا اللون المسرحي ، فلم تأخذه جانباً اية وسائل تعبيرية فنية اخرى يمكن ان تشغل القارئ والمشاهد عن لب القضية المطروحة ، قضية الشعب الفيتنامي الجماعية ، فهو هنا لم يقدم اية شخصية منفردة ، كذلك لم يتطرق لابة علاقة فردية او ثنائية بل جاءت جميع الملائق والشخصيات جماعية تكاد تكون محايدة ضمن حقائق حياتها الرهيبة بل ان صوت (الانا) كان مختفيا خلال جميع تلافيف هذا العمل وكان يبرز عند جموع الشعب الفيتنامي بشكل سائد صوت (نحن) في لحظات القوة والضعف ، النصر والهزيمة الشيء الذي لم ينتج فيه الذين حاولوا -تقليد هذا المنهج فسي المسرح العربي ومنهم الكاتب الفريد فرج في مسرحيته «النار والزيتون» وكرم مطاوع في اخراجه لمسرحية عبد الرحمن الشراقي (وطني عكا) (والمرحيتان تطرحان القضية الفلسطينية بمحتوى وشكل جديدين) كما لاحظت هذا الدكتور لطيفة الزيات (مجلة المسرح الاعداد ٦٩ ، ٧٢) ومنذ البداية يثبت فايس هذا المنطلق «نحمل الارز الى مخازن السادة . نخضر الى السادة ما اصطدناه من السمك . نقطع للسادة الخشب ، نمنع لهم الاسلحة !» .

ويتمسك فايس بطرح «القضية» بوضوح بعيد عن التهورل من

جانب الشعب الفيتنامي ، ويصنع نفس الشيء عندما يبسطها اولا من خلال (مشاعر) الاستعماريين الفرنسيين واليابانيين ثم خلفائهم الامريكان .

يقول احد ممثلي الاستعمار الفرنسي في احد مواقف المسرحية . «اذا لم نرغب في قيام حرب اهلية فعلينا ان نصبح امبرياليين» . وهذه الحقيقة لا تنطبق على فرنسا وحدها في مرحلتها الاستعمارية ، بل على جميع الدول التي تمكنت منها البرجوازية الصناعية والاراسمال الاحتكاري . فمن اجل اعداد المشاريع الصناعية بالمواد الخام الرخيصة .. ومن اجل تسويق منتجات هذه المشاريع في اسواق اوسع ، وللتخلص من عطالة آلاف العمال الصناعيين الذين كان التصريف البضاعي المحدود يهددهم بالطرد من العمل وما يجره هذا الطرد من مشاكل لحكومات بلادهم .. تسبب فيها تنظيماتهم الاكثر وعيا ، وبسبب الارباح الخيالية التي تقدمها عموما (سوق) البلاد المحتلة ، كان لا بد لهذه الدول الصناعية ان تتحول اما نحو الاشتراكية او نحو الامبريالية ، وكان التحويل نحو الامبريالية هو ما تمكنا وتقودها قواها الفعلية نحوه .. وتطلب هذا تحولا آخر فسي توسيع الاداة العسكرية ونقل عملياتها الى بلاد بعيدة .

وكأي تدخل اجنبي آخر .. بدا التدخل الفرنسي في فيتنام تجاريا وتبشيريا .. ثم تحول الى (مساندة) اسرة (النفوين) ضد خصومها وبعد هذا لم يجد صعوبة في اختلاق المآذير لينزل قواته العسكرية باعداد ضخمة ، تساعده منذ البداية البحرية الامريكية وهي تتحسس مواقع اقدامها بانتظار اليوم الذي سوف تحل فيه محصل الفرنسيين .

«في نونكينغ نفتح مستودعات النجوم ومناجم قصدير .. احضروا الرجال والاطفال في الحقول وارسلوها الى المناجم» . «نحن في المناجم لا نميز النهار من الليل . اعلم من الهوة كرهنا . اكبر من الجبال غضبتنا . من الهوة العميقة من فوق الجبال تملو صرختنا السى التحرك» .

ولا يقف فايس صامتا امام بعض جوانب (الميكانيكية) في حركة الشعب الفيتنامي ، فهو ينتقده انتقادا لازما عندما خضعت بعض فئاته الى القتال بجانب الفرنسيين ضد النازي ..

«لماذا ساعدتهم في حربهم ؟ كنا عاطلين عن العمل .. اطفالنا كانوا جائعين .. كنا بحاجة الى الاجر . لكن معظم الذين ارسلوا الى اوربا لم يعودوا» .

ينتهي القسم الاول من هذه المسرحية باستسلام اليابان وانسحاب فرنسا واعتزال القيصر ، في حين يكون التنظيم السري الثوري الفيتنامي قد انشئ منذ فترة مبكرة حوالي ١٩٣٠ وقام بقيادة الكفاح المسلح وانتهى الى السيطرة على جميع الفيتنام نتيجة لوعيه لطروف الريف - مركز الحركة الثورية الفيتنامية - ولحرب التحرير الوطنية ، وتأسيس جمهورية فيتنام الديمقراطية في الثاني من ايلول ١٩٤٤ ، واجراء التحولات الثورية في الزراعة والصناعة والتعليم والعلاقات الدولية .. لكن الفرنسيين يعاودون الكرة حيث يسلمهم الامريكيون كما يسلمون فلور اليابانيين :

«الطراد غلوار يدخل سايجون ، والسفن الامريكية توصّل الاسلحة للمعتدين» .

النصف الثاني من هذه المسرحية مكرس «لهذا العدو القوي الذي يأخذ مكان كل المضطهدين السابقين» . الولايات المتحدة الامريكية والبنثاغون .

فبعد ان يعرض فايس بامانة علمية حقيقة التفكير الامريكي حول فيتنام والذي يبدأ بتقديم المونة العسكرية لفرنسا ثم يأخذ بالحلول محلها تدريجيا خاصة اثناء انعقاد مؤتمر جنيف للهند الصينية وعلى اثر سقوط ديان بيان فو ، فهذه البلاد في نظر البنثاغون .. «من يشرف عليها يمسك تموين اليابان والهند وماليزيا وجاوه والفلبين يديه» .

يستحضر فايس - لتوضيح الموقف الامريكي - بواسطة الممثلين الثابتن في المسرحية وعددهم خمسة عشر رجلا وباستخدام شاشة جانبية تعرض عليها الشخصيات الامريكية التي ياتي عليها الدور للكلام ، العشرات من الشخصيات .. عسكرية واقتصادية وسياسية كاشفا بعين الوقت ارتباطها بالشركات الاحتكارية والمنتجة للأسلحة التدميرية .

تروستون مورتون (مستشار) : في الهند الصينية احسن انواع المنفئز .. نحاس وخامات حديد . مناجم بكر للالنيوم .

روجر كايس (سكرتير دولة) : في المناطق غير المكتشفة لا ينفع كثيرا الهجوم بأسلحة تقليدية - لهذا فكرنا ان نستخدم بضعة قنابل ذرية صغيرة .

ايزنهاور : العدو يحاول بذل الشقاق في صفوفنا طبقة ضد طبقة .

دالس : ما هو الموضوع الذي تدور من اجله هذه الحرب ؟ ودالس مدير شركة النيكل العالية ايضا !!

الجوقة : تقديم البرهان ان الحركات التحررية يجب ان تفشل . ويستعرض فايس بعد ذلك (البرهان) الذي اخذ البنتاغون تقديمه لافشال اعمق حركة تحرر ثورية في عالمنا المعاصر . فمن محاولات مستمرة لتطويق الثورة بما يسمى بالحلفاء .. الى تنصيب نفوذه ديم رئيسا لحكومة انفصالية في الجنوب .. وضرب مقررات مؤتمر جنيف وفي مقدمتها شروط اجراء انتخابات حرة وعدم مطاردة الوطنييين الفيتناميين .. الى استخدام اشنع انواع الدعاية والجاسوسية التخريبية لتقويض الحكم الثوري في الشمال ومنها استشارة المشاعر الدينية : «تعالوا الى الجنوب ، اختاروا الحرية . ماريا العذراء جاءت الى جنوب فيتنام وهي تدعو جميع المؤمنين اليها» !.

وعندما بدأ كل ذلك بعيدا عن الفوائد المرغوبة من البنتاغون يعرض فايس جون كندى في ١٩٦١ : «سادتي ميدان المعركة للدفاع عن الحرية يقع اليوم في النصف الجنوبي للكرة الارضية» .

روستوف (سكرتير خارجية) : فيتنام بالنسبة لنا تجربة النموذج كيف يمكننا ان نهزم عدوا اضعف منا عسكريا لكنه اقوى سياسيا . وهكذا غدت فيتنام حقلا لتجارب الغازات السامة والنابالم والجرائم والاسلحة الكيماوية .

«ارغمنا على جفر حفرة . ارغمنا على الوقوف على حافة الحفرة ... ربطونا مثنى مثنى . القوا بنا ونحن احياء في الحفرة .. طهرونا بالتراب . التراب ما زال يتحرك» .

وفي حين كان الثوار في الشمال يصفون مبداء «من هذه البلاد الفقيرة يجب ان تنشأ دولة صناعية . وكل من يعرف اكثر يعطى معرفته لمن يعرف اقل» ، يكشف فايس عن (مبادئ) ديم : « بلاد فيتنام تحتاج اولا الى اساس اخلاقي ليبنى عليه دولة ديمقراطية قوية وسلمية . سوف اكرس نفسي لخلق ديمقراطية بالمعنى الغربي للكلمة » .

ويقدم فايس مستوى آخر من مستويات تفكير البنتاغون نحو الشعوب ، على لسان ادوارد لانسدالي من المخابرات المركزية : «في الفلبين قمت وحدي بجولة على الدراجة في القرى الحمراء .. جلست الى سكانها .. قصصت عليهم حكايات .. وعزفت لهم على الناي .. اذا غوملوا بهذه الطريقة يشقون كالاطفال ! » .

ومع كل جهود البنتاغون اللاحقة في اقامة القوى الاستراتيجية ونصب الاسلاك والمناطق المحرمة وضرب كل مكان تنمو فيه شجرة او ينتقل فيه انسان فانها لم تمنع من بدء حرب (الفقراء والمبايعين) على حد تعبير فايس .. ولم تقف حائلا بينهم وبين الثورة وبين دروس ثورة اكتوبر الاشتراكية التي حدثهم عنها البحارة بين الباسفيكي والهندي ، فقد صمد الشمال بينما تأسست في الجنوب الجبهة الوطنية لتحريره ١٩٦١ .

الان ترى كيف تجنب فايس السقوط في التقديرية والتجريد مع انه قد غطى هذه الفترة الزمنية الكبيرة من تاريخ فيتنام واستعرض جيشا كاملا من الشخصيات الثائرة والمغذبة والمتعدية ..

في الواقع يبدو هذا الكاتب هنا وهو يتدع اساليب جديدة لتقديم شخصيات مؤثرة .. وان كانت سريعة الانصراف كما هي سريعة الحضور .. سريعة التبدد والالتئام ، كما هي سريعة الحركة والسكون . فمن خلال جمل صغيرة ومقطعة موزعة على بضعة اشخاص - مع قلة - يستطيع فايس يسر ان (يعايش) المشاهد والقارئ مع الشخصيات المتحاور في لحظة درامية معينة . وهذا بالتأكيد تطوير لاساليب رسم الشخصيات . الكاتب هنا لم يعد بحاجة الى تقديم صفحات كاملة عن شخصية ما ليجعلها في متناول فهم المشاهد او القارئ ، خاصة وان شخصياته هذه ليست جامعة لغرائب في الصفات الانسانية بل هي بسيطة ومدركة لحقوقها وواجباتها .

ويصر فايس في المقدمة وفي وضوح الحوار وواقعيته ومباشرته على ان تبعد شخصيات - الممثلين - عن التجريد وان تقدم تمثيلها بمعاناة حقيقية وان تصل الى التأثير في نفوس المشاهدين . ومما يؤكد هذا توضيحه لجميع التغيرات التي تحدث في الشخصية المتحاور والمتحركة واشترطه استخدام اجزاء بسيطة من اكسسوار او تغيير طبيعة الحركة او مكان وقوف الشخصية وتشكيلات الجاميع وبواسطة كل هذا يصل فايس الى تقديم حي ومتلاحق ومؤثر ايضا .

طيلة هذا النص الكبير استخدم فايس قصتين سافهما فسي موضوعين متباعدين من المسرحية . وفي نهاية المسرحية استخدم جوقتين كما ختم المسرحية بقصيدة شعرية مؤثرة الا انها قصيرة ومركزة ايضا .

في صفحة ٢٢ يقدم فايس قصة الفتاة (ماي نونغ) ابنة احد الملوك الفيتناميين .. التي زوجها ابوها لاله الجبل .. مما جعل البحر يفضب .. ويرمي بفيضانه على البلاد فيخربها كل عام .. في حين يرد عليه اله الجبل فيرسل صواعقه وامطاره وسيوله على البلاد فيزيد في تخريبها ! ولعل فايس يشير هنا الى اسطورة في الميثولوجيا الفيتنامية .. ويأخذ منها الى ان الفيتنام كانت تتلقى الظلم والارهاب من حكامها كما تتلقاها من اعدائها الطامعين فيها .

القصة الثانية في صفحة ٥٨ يسوقها فايس على لسان الحيوانات: الكلب والغنير والحصان والجاموس والديك والعنزة . حيث كسل منها يفاخر باهميته في الحياة وخدماته التي يقدمها للآخرين . ولكن فايس يرد عليهم : «اقلعوا عن النزاع . لكل منكم مواهبه الخاصة . تبادلوا الاحترام . انجزوا الافضل كل في مكانه تعيشوا سوية فسي سلام» . وفيها ربما يشير فايس الى ضرورة اتحاد الشعب المقاتل .. او قد يشير الى اهمية اتحاد الانسانية وتعاونها . او لعله يقصد نهايتها الساخرة اذ تقول العنزة «شطاري لا تضاهي .. تستطيعون ان تروا ذلك في لحيتي .. اطول هي من لحية الماندارين» . وهذا موقف كبير يعيش من كدح الشعب .

الجوقتان اللتان استخدمهما فايس قرب نهاية المسرحية .. جاءتا اشبه بتكوين الكورس الاتيغوني في الموسيقى الكلاسيكية .. حيث كانت الاولى تبدي وجهة نظر ممثلة للبنتاغون بينما ترد عليها الثانية بوجهة نظر معاكسة تقدم (الحديث) في الحوار الى الامام .

جوقة ١ : نظامنا يهدف الى تحقيق فائض كبير لم يحدث من قبل . جوقة ٢ : نحن نرى ما تفعلون بالفائض . طائرات قتال صواريخ وقنابل نابالم وغازات .

ويختتم فايس هذا العمل الرائع والشجاع على لسان جوقة ثالثة وبقصيدة مركزة : حقل الارز امرأة حبلى .. في الخوف يدبل الارز الزدهر .. دوي انفجار في الحقول .

تنادي بصوت عال اسماء الاموات .  
و : استمعوا لما هو اسوأ .

ولعل الفارئ يستطيع الآن ان يستشف الى اي حد كان فايس شجاعا ومناوضا وبعيدا عن التحويل واليودراما . لقد كان همه تقديم شعب مقاتل .. ومن هنا لم يتطرق الى اية شخصية . ربما كان هذا بسبب آلاف الضحايا المتشابهة الانوف اشارة للفئمة .. مما جعله يقف الى جانب حقيقة بسيطة وشعب بسيط ايضا .

### قضية بيتر فايس

#### في المسرح العربي

نردد اسم بيتر فايس لأول مرة في المقالتين اللتين كتبتهما كل من سمير سرحان وفتحي العشري في مجلة «المسرح» القاهرية العدد ٩٦٦/٣٦ . فقد تكلم الاول في مقالته : (حلم بيتر فايس وكيف يحققه) عن افكار فايس واتجاهه المسرحي الجديد ... بينما تكلم الثاني عن عرض (مارا - صاد) في المسرح الفرنسي والانكليزي موضعا الخلفية التاريخية للشخصيات ومحتلا النص والخراج .

ويشير سمير سرحان صراحة الى «قضيتنا نحن كعرب مع بيتر فايس» في مقالته السابقة ثم يعود مرة ثانية في العدد ٣٧ من نفس المجلة الى تحليل عرض (مارا - صاد) في نيويورك وطرح تفسيرات سريعة وغاية في الغرابة حول السيج الفني والفكري في العرض المذكور . كذلك يواصل نفس الكاتب في العدد ٤١ من نفس المجلة تتبع نشاطات فايس السابقة .. وخاصة نشاطاته في انتاج الافلام التجريبية القصيرة ، باحثا بنفس الاسلوب المتسرع عن (جنود) فايس الفنية والفكرية .. ثم جاءت ترجمة الدكتور يسري خميس لمسرحية (مارا - صاد) مع مقدمة ضافية عن المسرح التسجيلي في العدد ٤٣ من روائع المسرحيات العالمية . (هذه ثاني مسرحية ترجمتها بعد انشوده انكولا المنشورة في «الاداب» والتي سبق الكلام عنها) .

وبالاعتماد على (المخاوف) التي عكسها الدكتور سمير سرحان في مقالته السابقتين (المسرح ٣٦ ، ٣٧) جاءت مقالة الدكتور امين العيوبي في المسرح ٣ لتضع بيتر فايس نهائيا موضع من «يلقسي» الشكوك على الثورات الاشتراكية المعاصرة .

اما نهاية هذه (القضية) فقد لحقت على يد الدكتور يسري خميس اذ كتب اعتذارا بدلا عن بيتر فايس في مقالته الموسومة :

«التطور الفكري في مسرح بيتر فايس» (المسرح العدد ٥٠) وجميع هذا الجدل لا مأخذ عليه لانه كان من شأنه تقديم أبرز كاتب درامسى معاصر في عالمنا لقراء العربية والمسرحيين العرب ، ولكن الشيء الذي يثير الاستغراب هو ذلك التعجل والتسرع الذي غلف مقالتي الدكتور سمير سرحان وانتج بعد ذلك مقالة الدكتور امين العيوبي .

كمثال لذلك التسرع حديث الدكتور سرحان عن مسرحية فايس (التحقيق) اذ وصفها بأنها «من المسرحيات التي ندخل تحت لواء الدعاية غير المباشرة على الاقل لليهود !» . مع ان فايس يؤكد ما يغفل الكاتب نفسه بأنه اي فايس لم يذكر مرة واحدة في المسرحية كلها كلمة يهود او يهودي . في حين يؤكد الدكتور سرحان في المسرح ٣٥ بان عرض مسرحية (التحقيق) قد فشل فشلا ذريعا في برودواي وبانها مسرحية تمثل «استخدام الفن لغراض الدعاية الممجوجة !» . اما الدكتور خميس في استعراضه لجانب من هذه المسرحية في مقالته الاعتذارية فقد اثبت بانها مسرحية ضد النازية وضد الرأسمالية الاوربية .. وتقف الى جانب الشعوب الاوربية التي ساقها النازي لآعمال السخرة وللحرق في الافران ، وقطعا لم تكن تلك الشعوب جميعها يهودية !! .

اما تحليلات الدكتور سرحان لعرض (مارا - صاد) فقد اتسمت بالفموض كما اتسمت بالتعميم ايضا ، فهو يقول : «فيها جدل يدور

حول موضوع رئيسي هو الجنون الذي يتخفى في زي العقل» . وعن فايس يقول : «لا يحمل مسرحياته دعوة محددة ممكن ارجاعها الى مقولة عقلية» (المقالة السابقة) .

وتعميم الدكتور سرحان حول مسرحيات فايس وهما مسرحيتان لحين انتاج (مارا - صاد) بعد حذف (التحقيق) التي يتعرف عليها الدكتور جيدا ، اقول هذا التعميم المبكر لا مبرر له ، وهو معتمد اساسا على الفموض والتحويل الذي اضفاه النقاد الغربيون الذين اعتمد عليهم الدكتور سرحان كليا .

اذا كانت مقالات الدكتور سرحان حتى الان قد نوهت ولم تصرح ، فان مقالة الاستاذ امين العيوبي المعتمدة على مقالات الدكتور سرحان ، قد جاءت بالتحريص اللازم ولرفع شارة الخطر بوجه هذا الكاتب ونياره الجديد في المسرح . يعتمد الدكتور العيوبي اساسا على الجانب السلبي في شخصية (صاد) وعلى اجزاء الحوار المتفرقة على بعض الممثلين - المرضى ، تماما كما فعل النقاد الاوربيون الذين انساق خلفهم دكتور سرحان . من ذلك قول الدكتور العيوبي «ان الحكم الاخير على الثورة انها يترك لصاد» وان فايس يرسم صورة مثقزة لمارا «تعاذل في الواقع مفهوم الثورة عند فايس !» . وان فايس يجهل مارا «هدفا لسخرية فولتير وفوازييه ورجل الدين والمدرس ونري الحرب وممثل الجيش وممثل العلم» .

وعندما ياخذ الدكتور العيوبي بالتفسير النفسي للمسرحية يتوصل الى ان فايس يقول «ان الثورة ضرب من ضروب الجنون» . وقبل ان ندخل في مناقشة هذه النتائج المنسفة التي توصل اليها الاستاذان الفاضلان اقدم الملاحظتين التاليتين وهما من احوال فايس نفسه .

الاولى : يقول فايس : «لقد نشأت في مجتمع بورجوازي وانفقت معظم حياتي محاولا ان احرر نفسي من القيود والتحييز والانانية التي كان يفرضها علي هذا الوسط الاجتماعي . ولكنني ادركت ان الفنان لا يستطيع ان يقف مكتوف الايدي والسجون تملأ بلادا ما زالت فيها التفرقة على اساس من الجنس او الفقر موجودة ، ولا يمكن لعملي ان يكون له معنى الا اذا كانت له علاقة مباشرة بالقوى التقدمية في العالم . وهذه القوى هي القوى الاشتراكية سواء اكانت قد امسكت بزمام السلطة بالفعل ام ما زالت تكافح من اجل ذلك عن طريق حروب التحرير القومية» (٩) .

الثانية : يقول فايس «شخصية مارا لم تكن تكفي لصنع دراما .. كانت تحتاج الى تقيض لها . هذا التقيض وجدته في شخصية صاد» (١٠) .

ويقول الدكتور خميس في مقالته الاعتذارية : «ان شخصيتي مارا وصاد تحويان لدرجة كبيرة على عناصر الشخصية الدرامية .. بل الشخصية التراجيدية البطولية» . واعتمادا على قولـي فايس وخميس السابقتين نجد ان الكاتب قد كتب دراما على مستوى الكلاسيكيات ووفقا لنظرية وحدة الاضداد واضطراعا . والذين اکتفوا بالنظر الى صاد فقط .. انما حطموها هذا البناء المحتوم من اجل ان يفصحوا عن موافهم الطبقي فحسب متناسين هذه النظرية المشهورة في كتابة الدراما ... اما النقاد العرب فيكشف موقفهم عن اتباعية لرفاقهم الاوربيين فقط . اما الجميع فقد اقاموا الشكل مبررا لطرح المضمون دون النظر الى اي اعتبار اخر ، سواء طموح الكاتب في تقديم اوعية جديدة او روح العصر السائدة والباحثة عن اشكال دون كلل في الفن بخاصة .

فمصححة شارنتون للمصايين بانحرافات هي العالم - على حد

(٩) د. سمير سرحان ، المسرح العدد ٣٦ .

(١٠) فتحي العشري ، المسرح الرقم ٣٧ .



تفسيرهم - وأذن فقد كان فايس يصم العالم كله بالانحراف !!  
وفايس يجسد افكار فردية وانانية عند صاد .. اذن فايس يقف في صف الثورة المضادة ! اما حقيقة الصعوبات التي طرحها فايس في خلفيات الثورة الفرنسية ١٧٨٩ وأشار له للتضحيات والصعوبات الموهلة في الثورات المعاصرة وطرحه لمفهوم الثورة الذاتية من خلال تردد صاد وتغليب له للثورة الجماعية في مفاهيم مارا ، فلم يشر احد منهم اليها .

ان فايس يرى ان الجدل في الثورة ما زال قائما ، ليس في ضرورة قيامها من عدمه بل في ضرورة اعتمادها ،الانسان والنظامها باساعده مع التحرج في موضوع التضحيات التي يمكن تجنبها .... وقد كان غوركي نفسه يشكو الى لينين من بعض القسوة التي كانت نصيب البعض ايام الثورة الاولى .

الجدل في الثورة جعل فايس يستبعد العناصر الملكية والافطاعية وجميع العناصر التي اسقطتها الثورة .. ولكنه يرى في مسرحية (مارا - صاد) فقط ان هناك عناصر اخرى كصاد مثلا ، ما زالت بحاجة الى جدل والى كشف لكي ينلور الموقف الثوري ضدها بخاصة ، فهي تدعي الثورة ونحجم عن العمل . ولعل هذا التفسير يكمل الحلقة حول مفهوم الدراما في وحدة الاضداد الذي التزم به فايس عند كتابة (مارا - صاد) .

ويلمح فتحي العشري في مقالته السابقة الى تفسير اخر لم يتقدم في توضيحه ، فهو يقول ما معناه ان كلا من قادة الثورات السابقين - قبل الاشتراكية العلمية - كانوا يجمعون في شخصياتهم شخصيتي مارا وصاد ، اما الان فنستطيع ان نميز هذا الثنائي في جميع قادة الثورات الوطنية في اسيا وافريقيا وبلدان العالم الثالث عموما ، فهؤلاء القادة في بداية تفجيرهم للثورة او الانقلاب يسارعون الى اتخاذ بعض الاجراءات الثورية .. ولكنهم بعد ان يتلقوا اول ضربة كرد فعل من الطبقات المقهورة ، وبعد سقوط اول نفر من المعارضين نجدهم ينكصون وتفتتح في عروقهم تصورات سازجة ومخاوف من العمل الثوري تجعلهم يعودون على اعقابهم ثم يسقطون ضحايا لهذه التصورات والمخاوف .

كان مارا من هذا الصنف بالذات ، وهذا ما كان يقري فايس في الواقع باعادة الجدل في الثورة ، وهي هنا ثورة محددة قد لا تكون الثورة الفرنسية بتمامها ولكنها كل ثورة تتصدى لقيادتها فئات لا تملك جذورا عميقة في الكفاح .

وهذا الجدل نفسه يفود فايس الى انتقاد جمهور الثورة وهو جمهور ما زال ينقصه التصميم العميق على التغيير .

((مارا لا نريد ان نحفر قبورنا .. مارا نريد طعاما .. مارا لا نريد ان نبقى في السجون .. يا ابانا الصغير مارا)) .

يقول ابراهيم وطفي في مقدمه -عن المسرح التسجيلي- لحدث عن فيتنام ، ان المسرح الوثائقي مسرح نقد . وهنا يصب فايس نقده على تخاذل قيادة الثورة وانشغال جمهورها .. مما ادى ويؤدي حتما الى سقوطها .. وهكذا نرى ان (مارا - صاد) يمكن ان تنطبق على ثورات العالم الثالث التي لم تتمكن من انجاز مهامها الوطنية والتي ما زالت اكثرها نفعا .. ضرب في مناهات التجربة والخطا . بينما سقط اغلبها تحت اقدام الامبرياليين والبنفاقين من جديد .

ان الذين تجاهلوا العمق الفكري والرغبة في الصمود التي اثبتها فايس الى جانب مارا كانوا يريدون من فايس الادعاء الفارغ والبطولة الزائفة بعيدا عن المساهمة في نفوذية الثورة وخدمتها .

فمن احوال مارا وهو يرد على صاد : ((ماذا يعني هذا الدم اذا

ما قورن بالدم الذي سفك في غاراتكم وحملاتكم ؟ ماذا تعني هذه التضحيات اذا ما فورنت بالتضحيات التي قدموها لكي يطعموكم) .

ويقول ردا على نظرية صاد في السكون الطبيعي : ((صمت الطبيعة اواجهه بغاليتي . في الابلالة القصوى اكتشف معنى ما .. بدلا من المراقبة الجامدة .. افتحم واعلن خطا اشياء معينة واعمل على تغييرها وتحسينها)) . و((لافكار القلقة لا تكفي لتحطيم جدار)) . وبعد خيانه صاد للثورة : ((اما انا فاقوم بالقضية التي خنتها انت)) و((كثيرون من هؤلاء الذين بدأوا الكفاح منا .. عادوا يغالزون المجد القديم)) . و((يقولون الان سينال العمال اجورا افضل لماذا ؟ لانهم يتوقعون انتاجا اكثر ينبعه توزيع اكثر .. لا تصدقوا ابدا انكم سوف تصفون حسابكم معهم بغير استعمال العنف)) . واعتقد ان فايس كان ينطلق في (مارا - صاد) من مقولة مارا هذه : ((بالنسبة لنا فهناك خطر رهيب واحد : الذين يعتقدون ان كل شيء عكسي ما يرام .. ويتدنون في معاطف اخلافهم الواقية)) .

ان الذي اقلق فايس في مارا - صاد على التحديد هو ان هناك كثيرا من الاشياء ليست على ما يرام .. انكالية شعبية .. ومخاوف في القيادة الثورية .. وتزوير لمفاهيم الثورة والانسان سئنه الفئات الانتهازية . وكل هذا يسبب صعوبات جمة للثورة وغالبا ما يهدد بذبحها .

حول قول الدكتور الميوطي .. بان فايس جعل مارا سخرية لشخصيات الام والمدرس .. الخ .. اعتقد ان الدكتور لم يكشف المعنى في كيفية تقديم فايس لهذه الشخصيات . لقد قدمها فايس بشكل كوميدى يثير التمرؤ منها .. فضعفها يقني حوارها بشكـل رديء .. والبعض بصوت زاجر والاخر بقفزات .. ومن خلال هذا التقديم (غربها) فايس ليفضحها الى جانب ما يكشف عنه الحوار .

يقول الام : ((مزفاه بالسياط)) .

الاب : ((كان يعصني عندما اعضه)) .

اما ممثل العلم وفولتير فشخصية (رو) الثورية هي خير من يرد على كذبها وهي شخصية يأتي حوارها مباشرة بعد هذا الحوار وخامنا للفصل الاول ، وهي شئت ان جميع جهود مارا العلمية كانت من اجل تفهم القوى المحركة في المجتمع وانه انتهى الى النتيجة ((انه قبل كل شيء يجب ان نتحقق تغييرات اساسية في العلاقات الاجتماعية)) . واعتقد بعكس الدكتور الميوطي ان مجمل ذلك لا يمثل سخرية بمارا . بل ادانة وكشفا للمجتمع العالمي والوطني الذي كان يتحرك داخله هذا التأثير المحاصر بانكالية شعبه وضراوة خصومه .

اما الاستاذ فتحي العشري في مقالته السالفة فكان اكثر الجميع تحسبا للمستقبل فهو يقول: ((ولا نعرف كيف سيكون موقفهم - الذين امتدحوا فايس في الغرب من اجل صاد - في الربيع القادم عندما يقدم فايس مسرحيته (التحقيق) كما اشرفنا ، ولكن بالنسبة للذين اتاروا الشبهات حول فايس هذه المرة .. نفس التساؤل نطرحه الان: ما هو موقفهم بعد ان طرح فايس انشودنه عن انجولا وحديثه عن فيتنام .. وبعد ان ادان الصهيونية صراحة في تصريحه ؟

ان التحذر في ادانة التيارات الفنية والفكرية الواصلة حديثا الى مجتمعاتنا لا بد منه خاصة ونحن نطمح للدخول بمرحلة ما بعد (الماطية) اذا كنا حقا قد اصبحنا مؤهلين لذلك .

## استنتاج اخير

يقال المسرح التسجيلي والمسرح الوثائقي والمسرح المباشر . ولكننا اذا نظرنا الى مسرحيات فايس الثلاث السابقة من خلال هذه التسميات ، فسوف نجده يتطور بالتدرج نحو ما يمكن ان نسميه

بالنقاء التسجيلي .

اعلن كتاب الدراما موت الشعر الا في المسرحيات التاريخية .. جاء فايس ليجمله وسيلة لمسرحه الجديد فعالة وقوية في طرح مضمونها واستيعاب تجاوب مشاهديها ، وهي موصولة الطريق بين ماضى البشرية وحاضرها ومستقبلها وهذا بلا ريب اعظم انجاز لهذا المياري المسرحي .

### الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي

يعزو الاسناد فؤاد دواره ظهور اول مسرحية تسجيلية عربية للثورة الفلسطينية فيقول : «في بداية موسم ٩٦٩ عرضت في بيروت مسرحية (وزيرانو بن غوري وشركاه) .. حكايات وعصافيات» (١١) وقد كتبها جلال خوري في انتهي عشرة لوحة مضمنا اياها تدابير اليهود لاحتلال فلسطين .. ويشير الكاتب ايضا الى مسرحية اخرى عنوانها (في ه حزيران ولدنا من جديد) . كتبها واخرجها السيد طليب ، وهي تروي ثلاث قصص عن عائلة فدائية .. وعن اغتيال سرحان بشماره سرحان لكيندي وعن مهاجمة الفدائيين الاربعة لطائرة العمال الاسرائيلية . يجمع بين هذه القصص فدائي يلقي فصائد من شعر المقاومة . واخيرا يشير الكاتب الى مسرحية «محاكمة سرحان بشماره سرحان» للكاتب العراقي نؤيل رسام ومن اخراج خالد سعيد ، والتي اعتمدت في الاساس على ملفات قضية سرحان نفسها .

ويؤخذ من الكتابات النقدية التي ظهرت حول هذه الاعمال الثلاثة انها كانت محاولات اولية للاستفادة من الشكل المسرحي التسجيلي ، اما اعظم استيعاب في اغنادي تم حتى الان فهو على ايدي الكتاب : يوسف العاني (العراق) في مسرحيته الطليعية «الخرابة» ، اخراج سامي عبد الحميد وفاسم محمد وتقديم فرفه المسرح الفني الحديث . ومسرحية «الفار والزيتون» لالفريد فرج اخراج نبيل الالفي للفرفة القومية (مصر) . و«حفلة سدر من اجل الخامس من حزيران» لسعد الله ونوس (دمشق) .

وآمل ان اقدم بحثا عن الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي من خلال هذه الاعمال واعمال اخرى .

بنيان صالح

البصرة (العراق)

(١١) الثورة في المسرح العربي، «الإدب» العدد ٥ العام ١٩٧٠

(فمارا - صاد) تسجيلية بالنقاط شخصيتها الرئيسيةين عارا وصاد وبضعة احدثات اخرى ... اما فايس فقد تصرف تصرفا ليس بالقليل من ذلك المواجهة بين مارا وصاد وكتابتة للعمل من خلال الصراع المتقابل بينهما .. ويتطور فايس باتجاه التسجيلية في انشودة «انكولا» . اذ تسود فيها البيانات الاقتصادية والسياسية والعسكرية .. ولكنه يبتدع ايضا موافف عن شخصيات اخرى منعمة لهذه البيانات .. من هذا مثلا حديثه عن العاملة (آنا) وهي تتأمل حيانها في السجن .

في حديث عن فيتنام يمكن ان نجد انقى موقف تسجيلي .. فليس هنا افراد ولا حكايات فردية .. انما هنا الشعب الفيتنامي من خلال تاريخه الوافعي وجهوده المقاتلة . والحقيقة ان هذه التسمية (التسجيلي) ربما تعطي معنى في الذهن بعيدا جدا عن اسلوب تنفيذها في هذا المسرح .. فهي قد تعني مجرد لقاء بيانات او خطب سياسية او تلاوة احدثات تاريخية او معاصرة ، اما الواقع فان مثل هذه البيانات والخطب والاحداث تقدم في جو فني متمعد ومكثف ايضا ، مما يبعدها عن شكلها المجدد السابق في تلافيف التاريخ والاضاير . فهي تقدم بالاسلوب التفريري البريختي .. ومن خلال الرفص والبانثوميم وبتسكيلات جماعية وبلاستعانة باكسوسوار بسيط لاعطاء مسحة واقعية محددة للحدث والشخصية مع مطابقة الممثل بتقديم كل ذلك باقتناع داخلي .. ويكاد فايس ان يجمع هنا بين بريخت وستانسلافسكي المتخصصين !

والواقع ايضا ان هذه الدرامات لا تختلف عن غيرها من الدرامات الاخرى .. فهي قد الفت بعض اسس الكلاسيكية .. لكنها ابقته وحدة الصراع الازلية في الدراما . والصراع قائم في المسرح التسجيلي بوضوح وبقوة ، واحسب ان هذا هو وحده ما يستدعي كتابة مثل هذه الدرامات .

في «مارا - صاد» ، الصراع بين فطيتها .. وفي «انفولا» بين الفول والشعب الانفولي .. وهما متواجدان على المسرح .. وفي «حديث عن فيتنام» بين المستعمرين والشعب الفيتنامي الملتحمين منذ بداية العمل حتى نهايته . الى جانب ابداعات جديدة واستعارات من المسرح القديم .. فالشاشة لتحديد الشخصية المتحاوره منن الابداعات ، والرقص والبانثوميم والموسيقى من تراث المسرح . ويبقى قضية الشعر الحاد السريع والموزع بين شخصيات الدراما ، فبعد ان

## اعمال شعرية جديدة صدرت عن

### دار العودة - بيروت

- |                                 |               |                           |                   |
|---------------------------------|---------------|---------------------------|-------------------|
| (١) مأساة الحياة واغنية للانسان | نازك الملائكة | (٤) اغنيات الثورة والفضب  | توفيق زياد        |
| (٢) الطارقون بحار الموت         | آمال الزهاوي  | (٥) الخروج من البحر الميت | عز الدين المناصرة |
| (٣) البطل والثورة والمشتقة      | محمد الفيتوري |                           |                   |

تطلب من دار العودة - بيروت بشماره  
مار منصور - بناية بنك بيروت والبلاد  
العربية - تلفيون ٢٣٦٤٠٧

# النشاط الثقافي في العالم

## إيطاليا

رسالة من نبيل المهاني

((الفتح - فلسطين))

انهى المخرج الإيطالي لويجي بيريلي اخراج فيلمه الطويل عن حركة فتح لصالح شركة الانتاج السينمائية اونى تيلي فيام . وتكمن الفكرة الاساسية في الفيلم في اظهار حركة فتح على انها حركة مقاومة وثورة وذلك بواسطة التناقض الذي تظهره اللقطات بين الفقر والجهل اللذين يحياهما الشعب الفلسطيني وبين حالة الوعي المتزايد الذي عبر عنه نشوء حركة المقاومة . والواقع فان الفيلم يبدأ بعرض لشروط حياة اللاجئين الفلسطينيين في المخيمات التي تائف منها الحياة الانسانية الكريمة وحيث يعيش اللاجئون تحت اكواخ الالومنيوم والزنك . يمضون ايامهم تحت نهديد رعب الفقر المدقع لا يحميهم اي مجتمع كان سوى أسوار المخيمات التي يضمهم . بيد ان هذه الشروط المادية تعكس ايضا شروطا معنوية ، فالجهل السياسي ، اي عدم الوعي بالقضية وابعادها هو قاعدة حياتهم . ولذلك فان نشوء فتح يمثل نشوء الوعي السياسي وبرعته بكل ما تحمله الكلمة من معنى . ومن جديد فان الفيلم يعرض لنا هذه الامور عبر الشروط الجديدة التي تحياها مخيمات اللاجئين التابعة للحركة ، فهناك الملاجئ الصالحة للحماية من فصف الطائرات ، والمستوصفات المجهزة بالمعدات اللازمة ، والمدارس التي تتبع النشء منذ أعوامه الاولى ، والاجتماعات السياسية حيث تدور المناقشات حامية الوطيس حول مختلف القضايا والامور . ويتعرض الفيلم ايضا لتطور وعي ضرورة الانتقام والتي لا تنبع عن الحقد كما في السابق ، او عن المعطيات العنصرية ، بل عن ((الوعي الطبقي)) . . وهنا نسمع أصوات الشباب الفلسطيني يوردها الفيلم ، وهم يؤكدون على استعدادهم للقتال لسنين طويلة اذا استدعى الامر ذلك ، ثم وهم يوجهون النداءات الى الشعب كيما يوحد صفوفه لمجابهة الصهيونية التي بدأوا برونها فسي ابعادها الحقيقية على انها حركة ظلم ، وليس على انها تنبع عن ايمان ديني . وقد يعرض الفيلم ايضا الى دور الولايات المتحدة الاميركية ( عرض مستوحى عن جريدة «الأونيتا» ) .

ولقد عاب النقاد الشيوعيون على الفيلم عدم تعريفه بشكل دقيق بوضع منظمة فتح ، كما عابوا عليه «اسهابه» في التعرض للنواحي القومية ، وهو الفيلم الذي انى لمحاربة الصهيونية . غير ان هذا لم يمنهم من الاستدراك والقول بان الناحية القومية هي ناحية عفوية لمن حرم ارضه وبيته . وقد وصفه نفس النقاد الفيلم على انه موضوعي لا يخلو من العاطفة الضرورية ، وعلى انه صورة صادقة قدمها المخرج للحركة كيما ترى نفسها بكل التزامها وعمقها ونضجها .

لقد ظهرت افلام كثيرة عن حركة المقاومة الفلسطينية حتى الان ، منها ما هو اجنبي ومنها ما هو عربي . لكن اول تساؤل يأتينا بعد مشاهدة هذه الاعمال او السماع عن طريقة معالجتها للامور هو ، هل عالجت هذه الاعمال القضية بكل عمقها وشمولها ، ثم وقبل كل شيء ، بكل حيويتها ؟ واذا كان الجواب ايجابيا فان التساؤل الثاني الذي

لا بد لنا من طرحه هو ، لكن اكان هذا بصورة فنية ، اي بصورة تعد العمل بالبقاء من ناحية وبالنفاذ الى أعماق الجماهير من ناحية اخرى ؟ غير ان الجواب الصحيح ، اي السليم على كل هذه التساؤلات لا بد وان يلتفت الى المستقبل ، ذلك في خضم احداث/نفاذ الانسان كل يوم وبين بحر اعمال منها الردى ومنها الجيد . لكن هنا علينا الحذر ، فلم اهل بان الجواب هو في المستقبل ولذلك علينا انتظاره وانتظار الحل ، بل ان ما عنيت قوله كان ان الجواب هو المستقبل . لكن من يصنع المستقبل ؟ العمل بكل تأكيد . والفن لا ينشأ الا عن «البحث» و «العمل» .

البرتو مورافيا وفيلم «الاعتراف»



كتب البرتو مورافيا في مجلة «الاسبرسو» مقالا هاما عن فيلم «الاعتراف» نورد فيما يلي ترجمة له :  
لكن ستالين كان موجودا ....

أخذ COSTA CAVRAS فيلمه التحرري و«الانساني» المسمى «الاعتراف» عن كتاب ARTHUR LONDON المشهور، ولندن كان نائب وزير خارجية نيكولسوفاكيا الذي ادين في المحاكمة التي جرت عام ١٩٦٢ وانتهت باعدام سلاتسكي وشخصيات اخرى هامة من الحركة الشيوعية التشيكية . ونرى في الفيلم ان البطل ، نائب وزير الخارجية ، يسحب صباح يوم جميل من رفقة من قبل بعض النكرات المرتدين معاطف طويلة وقيعات عريضة الاطراف ، وبعد ان تعصب عيناه يقحم في سيارة ليرمي في سجن رهيب له ملامح القرون الوسطى . وهنا تبدأ الدراما الستالينية لـ «الاعتراف» . فما هو هذا

«الاعتراف» ؟ ان الاعتراف هو النتيجة المنطقية للنقد الذاتي . لكن ما هو النقد الذاتي ؟ انه بدوره تحول القيم السياسية - الاجتماعية الى قيم معنوية ينتج عنها تعاون المتهم مع متهميه لتلقيق «الاعتراف»، اي للسماح ولفتح المجال امام الاسروداد القضائي للفرد الباطني الوجود داخل الانسان العام وذلك بواسطة اللجوء الى الشعوذ بالذنب . وماذا يفيد الاعتراف ؟ انه لا يخدم ابدا وعلى الاطلاق في اظهار جريمة او ذنب «حقيقيين» ، او في تبرير عقاب «حقيقي» . ان «الاعتراف» سياسي ، وفي السياسة لا توجد ذنوب ، بل توجد اخطاء يمكنها ان تحمل على ارتكاب ذنوب وجرائم حقيقية صحيحة ، وذلك حسب العلاقة المعروفة بين النظرية والتطبيق (براكسي) . ان «الاعتراف» يفيد في دعم «الخطأ» (الاتجاه) في الداخل او في الخارج ، وفي استئصال بعض الجماعات من السلطة ، وفي خلق جو معين (وبكلمة واحدة : الارهاب) . غير ان الاعتراف يفيد قبل كل شيء للكتلة الشعبية . فهو وسيلة من بين الوسائل القليلة التي تستخدمها الستالينية ، عدوة الديمقراطية ، للمحافظة على «العلاقة» بينها وبين الكتلة الشعبية ، مغذية فيها روح المفالة ونازعة عنها الشكوك .

ان الستالينية هي طريقة في الديكتاتورية الحديثة . و«الاعتراف» مع انه وسيلة سيكولوجية قديمة تعود لما بعد النصرانية والابام القيصريابوية ، فهو يستعين بطرق جد حديثة: مثل الراديو والتلفزيون والصحف والمجلات . اي ال (ماس-ميديا) التي تشكل بالنسبة للكتلة الشعبية ضميرا اخلاقيا ووسائل تبليغ واتصال مع العالم . وتفسر وظيفة «الاعتراف» الجميلة العامة هذه لماذا - وكما يبدو في فيلم كوستا غرافاس - لا يتعدى التعذيب الفيزيائي عادة بعض الحدود المعينة . هناك بالطبع لكلمات وصفقات وصيام وارق واهانات من كل الانواع وقرب ماء تلقى في الوجه وصراخ وشنائم وتهديدات، لكن على المتهم يوم المحاكمة ان يظهر ببرة ذات صدارة مزدوجة زرقاء داكنة وقميص ابيض وعقدة ، دون جروح او اية من علامات العنف الذي لقيه . وهذا لان الرغبة نتجة لان يظهر المتهم وكأنه «اعترف» من لقاء نفسه دون اي ضغط كان مدفوعا فقط من قبل الطريقة السقراطية ومن «الحوار» مع قاضيه .

وهكذا فان ما ينتصر ليس ذلك الذي يدعو سارتر بار LA CHOSE بل المنطق الذي لا يمكن القيام معه وتجاهه باي شيء والذي يجعلنا نعاود الدخول - في نفس اللحظة التي يجعلنا فيها نعترف بخطيئتنا في مثال المجتمع الذي عزلتنا خطيئتنا عنه . وبعدها يمكن للفراع الدهري ان يضرب ضربته بصورة او اخرى . غير انه لا اهمية لهذا في نهاية الامر . اذ ان الاعتراف لا يرمي الى موت المتهم بل الى سلامة الكتلة .

انها اشياء يعرفها للأسف الجميع . واي انسان عاش مأساة الستالينية بين الحربين (بالاضافة الى الفاشية التي كانت الستالينية تناقضها) لا بد وان يكون قد غذي بهذه الاشياء حتى سوء الهضم والفشيان والقيء . ولذلك فان هذا الفيلم ، رغم انه مسطح وقاس كالكموة ، لا يمكنه ان يشير سوى بعض التأملات والافكار . وهذه الايحاءات لا يمكن لها ان تقدم اي برهان ضد الاشتراكية ، لكنها تقدم الكثير من البراهين ضد البشر ، بشكل يدعو لكرههم والعيش في عزلة . وبعدها فهو يقدم البراهين تباعا وحسب الاهمية ، ضد رجال السلطة ، ضد الكتل ، ضد السياسة . اما عن رجال السلطة ، فرغم تمثيل ايف مونتان الرائع ، لا يمكننا الشفقة على البطل في الفيلم . وهذا لانه «نائب وزير» . وقد نفكر ، بأن «هذا حسن ، يستحق كل شيء يدفع ثمنه ، وهذا هو ثمن السلطة» . اما عن الكتل فهي تخرج من الفلم في حالة جد مؤسسية ، انها هي التي تحول «الحزب» الى كنيسة خائنة للحقيقة . انها هي التي ترتقي ضد الانسان الوحيد ، ضد الفرد ، ضد المتهم . هي التي تستغيث عن

الضمير الفردي بال «ماس ميديا» . اما السياسة فهي في النهاية تحطم ونخر بواسطة «الاعتراف» . وهذه هي اسوأ نتيجة من نتائج الستالينية . فهي قد جردت العديد العديد في اوربا وآسيا من السياسة . فالسياسة لا تصبح في ظل الستالينية مجونا وحسب ، بل انها نجعل حب الانسانية والذكاء يتعدان عنها مرغوبتين . وهي كلها ليست في حاجة لحب الانسانية ، كما ان حاجتها للذكاء اقل ايضا . انها ، كما في احدى مناظر «الاعتراف» الجميلة تنام جميعا ، بينما الانسان الذي حبيب الانسانية «بعترف» .

### ذكرى بافيسي

(عليك ابقاء الاطفال في المنزل) ، هذه هي العبارة التي كان ينتقل بها خوري بلدة سانتو ستيفانو بيلبو الفاضب ضد احتفال بلده بالذكرى العشرين لوفاة ابنها الشاعر والكاتب الايطالي شيزاره بافيسي CESARE PAVESE اما سبب هذا الفضب فهو ان الشاعر المسكين كان قد مات منتحرا عام ١٩٥٠ في مدينة تورينو شمالي ايطاليا .

ولد شيزاره بافيسي عام ١٩٠٨ . ومن اول اعماله الدينوان الشري الرائع LAVOVAVE STANCE الذي حاول فيه الشاعر ادخال اشكال الكلام العادية والشعبية والعامة في اللغة الشعرية . وقد اتى بهذا ضد «اللفة البرجوازية» التي كان يستعملها شعراء الحركة «الفلسقية» CREPUSCULARE هذا بالاضافة الى انه نحا في ديوانه هذا نحوا روائيا ، اي انه ادخل الرواية ضمن لفة الشعر الايطالية السائدة في اوائل هذا القرن . وهكذا فقد دخل في عالم الشعر عالم كامل مؤلف من الشحاذين والشاذين والفلاحين والعمال الذين يقاسون من امر الوحدة ، او اولئك الذين ينتهي امرهم بالانتحار او السجن ، بالاضافة الى المفترين حين عودتهم الى اوطانهم الفقيرة حيث لا يتمكنون من التلازم مع بيتهم من جديد ، وإلى المنعزلين الذين لا يتمكنون من بناء علاقات اجتماعية وانسانية مع غيرهم ، وإلى الشبان القلقين الذين يعصف بهم حب المفامرة ورغبة اكتشاف الجنس وممارسة العنف .

وقد استعمل بافيسي للتعبير عن هذا اسلوب المونولوج الباطني والاعتراف الذاتي . كما كان يستعين للتعبير عن الام شخصياته وقلقها برموز بيئته من التلال والبحيرات واساطير الريف والمدينة ، وقد كان لمدينة تورينو بشوارعها وأضوائها الليلية مكانة خاصة في انتاج الشاعر (وما اجمل فيلم ميكيل أنجلو أنتونيوني المسمى بـ «الصدىقات») والماخوذ عن رواية الشاعر «بين نساء وحدهن» ، حيث يبدو حزن الشخصيات عبر حزن المدينة .. . غير ان عملية التجديد الفعلية التي قام بها الشاعر هي انه قدم الريفية بشكل شاعري بعيد عن «الريفية الواقعية» ، وبواسطة تكنيك المونولوج الشبيهة بأعمال جويس وفيرجينيا وولف .

وقد توضع في محاولات بافيسي التالية بحثه عن البيئته البرجوازية من خلال عدسته الخاصة التي تسودها المشاعر الصغيرة مستحيلة التحقيق ، والحب المفهوم على انه خيبة أمل وهزيمة . هذا بالاضافة الى ما عالجه من مواضيع هزيمة الشباب وفورات القلب حيث تبدو الدوامة التي تدور فيها الفرائز والدوافع العميقة وتناقضات الاحقاد والشكوك والعنف .

ومن اشهر مجموعاته الشعرية مجموعته الاخيرة «سنياتي الموت وباخذ عينيك» حيث يتضح بحث الشاعر عن لغة اكثر صفاء وجوهية . وقد كان هذا بحثا يعبر ايضا عن اكثر مراحل حياته مأساوية ، وهي مرحلة الانزال الكامل واستحالة الاتصال بالآخرين ، اي استحالة تحطيم قوقعة عزله ووحدته . ويجدر بي ان اذكر هنا بجملة قالها هو مرة حول الامر ، «ان مسألة الحياة بكاملها تكمن في كيفية تحطيم عزلتنا ووحدتنا ، وفي كيفية اتصالنا مع الآخرين ليعبر كل منا عن

نفسه» ... «فالحب والشعر هما إذن الرغبة في التهرب عن النفس وفي الكلام» .

ويمكننا ان نلاحظ في قصائد بافيسي ، سواء منها تلك التي كتبه في الفترة الاخيرة ام في الفترات السابقة ، تكرار وجود رمز المرأة مفهومة بعيدا عن وجودها اليومي الواقعي ، المرأة على انها حياة مأمولة وعلى انها وجود ومراة اقدار . «مظلم هو الصباح الذي يعبر من غير نور عينيك» ، بيت رائع من احدى قصائده اذا ما قارناه ببيت اخر مثل : «سباني الموت وبأخذ عينيك» ، تتمكن من فهم طرفي المعادلة التي تتحرك ضمنها المرأة كرمز في حياة وشعر هذا العظيم البائس . ويمكن بين هذين الطرفين الوهميين المستحيلين الحسب المرهب التعب المنذر عليه ان يقتل في النفس والعاطفة قبل التجربة العملية . بل يمكننا القول بأنه يفشل لانه يرفض التجربة العملية كتحقق لتلك العاطفة .

ولذلك - الى جانب اسباب اخرى - كانت فكرة الانتحار هي الوسواس الذي يبرز مع اي ارتباك وحيرة امام مصاعب الحياة كواقع يومي وكوجود .

نبيل رضا الهاني

## الاتحاد السوفياتي

### شهادة زور ...

هل تبحث لجنة جوائز نوبل عن القيم الادبية حقا حين تمنح جوائزها ؟ وهل كان هذا موقفها حين منحت سولجيتسين جوائزها هذا العام ؟

هذا هو السؤال الذي يحاول الناقد السوفياتي بوريس بيشتشيك الاجابة عليه في الحديث التالي الذي اوردته وكالة «نوفوستي» :

«في كل يوم يتلقى العالم نبا منح جائزة لعمل ادبي خليق باغناء كثر الحضارة ، ويتمتع هذا العمل بالتفهم العام . ان الانطباع الذي تركه منح جائزة نوبل للادب ، في ٨ تشرين الاول ١٩٧٠ ، هو ان هذا العمل يشبه بالاحرى مزاحا سمجا . فجميع اولئك الذين يحترمون رأي لجنة جوائز نوبل قد استغربوا ليس فقط اختيار الاسم المدين بشهرته للصحافة اكثر مما لوهبته الادبية ، بل استغربوا بمقدار اكبر ايضا الاسباب المهمة التي كانت في اساس منح هذه الجائزة حيث يختفي وراء عبارة «قوة الكاتب المعنوية» عجز اعضاء لجنة جوائز نوبل امام الضفط الفظ للدعاية المعادية للسوفيات .

ولا شك في ان اوسع فئات الراي العام ستقتنع نهائيا في وقت غير بعيد بالفقر الادبي والسياسي الشديد لكتابات سولجيتسين . ولا يمكن ان تعتبر الا كتجديف بعض المقارنات الغربية لما يسمون بـ «اختصاصي الادب السوفياتي» الذين يضعون اسم سولجيتسين في صف واحد مع اسماء ... مبديي الروائع الشهيرة عالميا للادب الكلاسيكي الروسي والسوفياتي . ونحن نشك كثيرا بان يؤمن هؤلاء «الاختصاصيون» انفسهم بمنطق هذه المقارنات . ولو لم يعثروا على سولجيتسين لوجدوا غيره من اجل بلوغ الهدف الذي يرمون اليه . وبوسعهم ان يجدوا مثل هذا الشخص . تذكروا ترسييس الذي كان قد اعلن عبقريا في حينه ، وماذا حل به بعد القائه في «العالم الحر» . فامره لا يعني الا ان سوى الاختصاصيين النفسانيين .

ومأساة الكاتب المعادي سولجيتسين هي انه بعد ان وضع على عينيه نظارات سوداء ، فقد امكانية رؤية حياة بلاده بكل الوانها . ان

سولجيتسين المزهو بنفسه قد خدعته بسهولة مدائح اولئك الذين لا يتورعون عن شيء حين يتعلق الامر بالعمل ضد النظام السوفياتي .

ان سولجيتسين الذي قيل ، كاجر لخدمته ، المقارنة المضحكة لكتابات مع كبار الكتاب الروس ، لم يكن من الممكن ان لا يعرف انه ادنى من معاصريه السوفيات الذين بفضل ان لا تنشر اعمالهم الاوساط الرجعية في الغرب ودور نشرها التي نخشى احوال الحقيقة والغوى المعنوية للموهبة الحقيقية . وهكذا ، فقد جعل سولجيتسين من وحدته ، لا مأساة ، بل صفقة . واذا رجعنا الى كتابات سولجيتسين ، فمن السهل ان نفتتح ان الادب يتخلى عن مكانه في مؤلفاته ، مسع الزمن ، الى التشهير السياسي اكثر فاكتر: كل شيء من اجل اكتساب شهرة فاضحة .

كيف امكن ان يلقي مؤلفات سولجيتسين ، وهي مؤلفات خبيثة وفقيرة على الصعيد الادبي ، كيف امكن ان تلقى التقدير الرفيع من قبل قسم معين من الصحافة الاجنبية ؟ ولا يتعلق الامر فقط بالطابع السياسي المفرض ، بل ايضا بـ «نوعية» المؤلف الذي هو ابعد ما يكون عن المشاعر الوطنية والمبادئ الاخلاقية العالية الشامطة .

لقد اخمد سولجيتسين ضميره وانحط الى ذلك الكذب في كل مرة كان فيها زملاؤه السوفيات يعربون عن قلقهم على مصيره ككاتب . ففي ايلول ١٩٦٧ ، تقدمت امانة اتحاد الكتاب السوفيات بالرجاء من سولجيتسين كي يعرب عن موقفه تجاه الضجة المعادية للسوفيات التي اثيرت حول اسمه . وسرعان ما اصبح الجواب المخال الذي اعطاه سولجيتسين موضع حملة معادية للسوفيات في بعض البلدان . وفي العام التالي ارسل مجددا الى عناوين عديدة رسالتين حاول فيهما ، براء ، ان يلقي على آخرين مسؤولية صمود كتابه «جنح السرطان» في منشورات اجنبية معادية للسوفيات . وقد تم بلوغ الهدف مرة اخرى ، واثيرت مجددا ضجة حول اسمه ، وظهر «مدافعون» جدد .

ومن الصعب ان لا يوافق المرء على وجهة نظر ليونيد سوبوليف ، وهو من كبار الكتاب الروس السوفيات ، الذي كتب يقول بأنه لم يبق سوى الافتراض بان هذه الضجة العالمية تلائمته تماما» .

وحين اذان الكتاب السوفيات ، وليس الكتاب السوفييات وحدهم ، سلوك سولجيتسين ، كانت بعض الاوساط بحاجة على الاغلب لذريعة جديدة من اجل اثارة ضجة جديدة .

هكذا بدأت الحملة من اجل منح جائزة نوبل الى «الثاني» سولجيتسين . وحتى مجلة «الاكسبرس» الفرنسية قد اعربت عن اجلالها له بسبب محاولة اعادة اعتبار خائن الوطن فلاسوف وكل من هم على شاكلته الذين ارتكبوا ، وهم يرتدون البذلة الهلترية ، افطع الجرائم ضد سكان المناطق المحتلة في الاتحاد السوفياتي خلال الحرب العالمية الثانية .

خيانة ؟ فليكن ! هذا ما قرره مستشار سولجيتسين . وكتبت صحيفة «اربابت دربلادت» النرويجية : «اجبدا لو اقام سولجيتسين مكتب عمله في النرويج ...» . ورغبة منها ، اعطاء هذه الفضيحة الوانا بطولية طالبت الصحيفة بما يلي : «ينبغي منح سولجيتسين جائزة نوبل» .

ولا حاجة للقول ان الذين يقدرون القيم الروحية ، لا في الاتحاد السوفياتي فحسب ، بل في كل مكان ايضا ، لن يفهموا هذا القرار الصادر عن لجنة جوائز نوبل ، وسيستعدون عن «طبق» الدعاية المعادية للسوفيات . ان القرار المتخذ في ستوكهولم قد ادين ليس لان سولجيتسين قد انتج مؤلفات ستزفع اساس الاشتراكية ، كما زعم البعض . فهذه الاسس متينة جدا الى حد لم تستطع ان ترزعزعا اعمال تخريبية ايدولوجية اكثر جدية ، وليس اعمال ايدولوجية

# الناصرية

عدد ممتاز من مجلة «الاداب» يضم دراسات عميقة وخافية عن «الناصرية»  
في مختلف الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية .  
وثيقة هامة عن فكر الزعيم الراحل جمال عبد الناصر وعمله .

يصدر في مطلع ١٩٧١

مع ادباء اقطار اسيا وافريقيا ، برسالة اشاروا فيها الى تأييدهم للنضال العربي .

ويشار في الرسالة الى انه قد تهرّم وقت كبير على صيرورة الشرق الاوسط وبقائه نقطة التهاب . ان اوساط اسرائيل المتطرفة النازعة للحرب تتبع ، مدعومة ، من قبل الدول الاستعمارية وعلى الخصوص الولايات المتحدة الامريكية ، سياسة مشينة في الاستفزازات العسكرية المتواصلة والعنف ضد الاقطار العربية .

ان اوساط اسرائيل الحاكمة توغل ، بشجعها في ذلك حماتها الذين يجهزونها بسخاء باحدث اسلحة الابداء والقتل ، توغل ابعد فابعد في طريق المغامرات الخطر، دون ان تفهم ، في حمى الشوفينية وسعار العدوان اي خطر تأتي به سياستهم على الشعب الاسرائيلي ذاته ، واي تهديد للسلام في العالم باسره تحمله في تضاعفها .

ولكن من يوم الى آخر تضاعف قوة ردع المعتدي، وتتسع حركة المقاومة في الاراضي العربية المحتلة .

ان الارض تهيد تحت اقدام المحتلين .

وتتبرز وحدة الشعوب العربية وضامنها الكفاحي .

وجاء في خاتمة البيان :

اننا معكم ابها الاخوان العرب !

واننا لنؤمن بان كافة ادباء العالم الشرفاء ينضمون اليه

في هذا .

فقط ، موجهة ضد الاتحاد السوفياتي .

وقد قيل لندوب وكالة انباء نوفوستي في امانة اتحاد الكتاب السوفيات ، ان نبا منح جائزة نوبل الى سولجينيتسين قد اعتبر بمثابة لعبة غير لائقة نظمت ، لا في مصلحة تطوير القيم والتقاليد الادبية الحقيقية ، بل قد املتتها اعتبارات سياسية مفرضة .

ولا بد من الاعراب عن الاسف بسبب ان اعضاء لجنة جوائز نوبل قد اهانوا هذه الجائزة حين اقترحوا الى جانب سولجينيتسين . ولكن هل اننا نتقدم من الاعضاء الحاليين في القسم الادبي من لجنة جوائز نوبل بمتطلبات اخلاقية ارفع مما ينبغي ؟ يجب ان لا ننسى انهم منحوا في حينه الجائزة لشخص اسمه اندري جيد، وهو شخص لعنه شعبه ولعننه الشعوب الاخرى لتعاونه مع الوحوش الهتلريين .

ولا بد من طرح السؤال التالي : هل ان لجنة جوائز نوبل هي التي تختار في حالات مثل حالي سولجينيتسين واندري جيد، الكاتب الذي يستحق ان يمنح الجائزة ، او ان اللجنة نفسها يجري اختيارها خصيصا للقيام بدور شاهد الزور ؟

## الادباء السوفيات ينتصرون للشعب العربي

نشرت جريدة «ليتراتور نايا غازيتا» لسان حال ادارة اتحاد الكتاب السوفيات ، البيان التالي :

توجه الادباء السوفيات ، اعضاء اللجنة السوفياتية للعلاقات



## حول نقد قصيدة

بقلم انيس احمد البياع

لقد ترددت كثيرا في الكتابة عن ما اثاره الاستاذ شوقي خميس من ملاحظات عن قصيدتي « العودة » المنشورة في عدد يوليو الماضي من الادب .. ذلك انني لست من هواة كتابة التعليقات والردود .. الا ان الانسان يجد نفسه احيانا - وهذا حق - حزينا لان البعض يقصد او بدون قصد يصرون احكاما ربما تكون بالسرعة التي تطمس بعض ما قد يعتقد انه الصواب والحقيقة .. واذا كان الفن - والشعر على وجه الخصوص - محاولة لاكتشاف العالم من جديد واضافة شيء من المعنى للاشياء عن طريق معطيات تبدو احيانا شديدة الكثافة والتعقيد .. فان اية محاولة بعد ذلك لتلخيص هذه المعطيات لا يمكن ان تصل الى اغوار العمل الفني لانه ليس حكاية او « حوثة » من ناحية وليس شيئا مسطحا يمكن حساب مكوناته بالحروف والارقام من ناحية اخرى .

وبالرغم من المقدمة التي بدا بها الاستاذ شوقي خميس نقده لقصائد عدد يوليو الماضي عن الشعر الثوري وماهيته وكيفية تحققه .. وهي مقدمة يطرح من خلالها عدة قضايا هامة تحتاج في تصوري الى بحث مستقل .. اقول انه بالرغم من هذه المقدمة الجيدة فانه لم يطبق كثيرا ما جاء بها من مفاهيم وآراء حول الشعر الثوري على قصيدتي « العودة » .

وربما اثارت كلمة « العودة » عنوان القصيدة في نفسه ذلك الانطباع السريع الذي يمكن ان يتولد عند القارئ العادي من انها مجرد اسطورة العودة القديمة الى « الوطن الضائع » كما فهم الاستاذ شوقي خميس على ما يبدو .. واخذ يفسر على هذا الاساس كل جزئياتها .. ولو اعاد الاستاذ خميس قراءتها بلا تسرع لادرك انني لا اشير الى ضياع الوطن بالمعنى المباشر لهذه الكلمة .. ذلك ان الوطن موجود لكنها تجربة العودة مرة اخرى للاقتراب من الحقيقة عبر عالم متشابك من الاشياء والاحداث والاصوات والناس والوطن .. انها تجربة عودة المسافر بلا سفر الى عالمه وعالم الآخرين .. ومن ثم كان منطقيا ذكر النسيان كسبب من اسباب عدم ارسال الرسالة .. اذا صح اننا نتعامل مع الشعر بنفس النطق الذي نتعامل به مع الاشياء !! .. محاولة تقابلها بتحديات الذات « النسيان » والآخرين .. « وجاء الصوت عبر الحائط الطيني انكرسي » .. « ازقتنا محرمة ولحم نسانا عريان » .. وهذا المقطع الذي يصفه الاستاذ شوقي بانه هتاف تقليدي جاء من فهم متسرع وخاطئ للقصيدة من البداية .. ذلك انه قد يكون هتافا تقليديا لو كان صادرا من الصوت الاول - الشاعر - لكنه رد فعل من الصوت الثاني الذي تحاول التجربة الشعرية النفاذ من خلاله .. لذلك فقد اوردت هذا المقطع وما تلاه من مقاطع بين قوسين .. لان الحديث كان موجها للشاعر وليس منه ..

ازقتنا محرمة ولحم نسانا عريان

فقف يا ايها الفتون عند الشاطئ الآخر

ولا تنبش قبور الصمت والاحزان .. الخ.

فالفتون هنا هو الشاعر الذي حاول ان يعري الآخرين ويكشف القناع عنهم .. ويقرأ هويتهم .. « فدعنا في تسترنا بلا اسم ... بلا عنوان » ..

ولست اضيف هنا اشياء من عندي فكل ذلك حاولت ان اقله في هذه القصيدة التي لم اكتبها بالتأكيد في دقائق كما اظن ان الاستاذ شوقي خميس قد فعل وهو يكتب ملاحظاته ..

ان الشعر الثوري الذي يناهز ويشير به الاستاذ شوقي ليس بالتأكيد تناول قضايا ثورية مباشرة .. ومن ثم كان من الضروري وجود نقد ثوري للشعر الثوري .. وعلى الاستاذ شوقي ان يناهز به ويشير فالشعر الثوري موجود ولا شك عند غيري من الشعراء الثوريين .. وان محاولة نقد هذا الشعر الثوري لا يجب ان تكون باضافة قيم فنية من عندنا نقد مهما كانت ثورية ونبيلة .. ولا التأكيد على الكلي والعام دون الجزئي والخاص لان الكلي والعام محصلة ليست تراكمية من الجزئيات ولكنها تركيب من نسيج شديد الكثافة والتعقيد ..

لقد ذكر الاستاذ خميس في ملاحظاته .. « اما عن الخط القصصي الذي استخدمه الشاعر فلم يكن مقتعا على الاطلاق حتى لو تلقيناه باعتباره رمزا وكان اولى به التركيز على الجوانب الاصيلة في رؤيته الشعرية فهذا ما يهب شعره الحداثة وليس العنصر القصصي او غيره من الوسائط التعبيرية التي لا يجيد استخدامها »

وبالرغم من انني حاولت الخروج من هذا التعميم الى ادراك خاص فقد فشلت محاولتي .. ذلك انني انصور ان اي تجربة شعرية لا تكون الا من خلال بناء عضوي ربما يأخذ احيانا شكل البناء القصصي لكنه بالتأكيد لا يتم الا من خلال « وسائط تعبيرية » .. ولا يمكن القول بانه يجب التركيز على الجوانب الاصيلة من الرؤية الشعرية بلا وسائط تعبيرية فكيف يتسنى ذلك .. ان الاستاذ خميس يعرف انه ليس ثمة هذا الفصل التسفي من الشعر بين الشكل والمحتوى فهي قصيدة قديمة كما يعرف .. ثم من انباه انني لا اجيد العنصر القصصي او غيره من الوسائط التعبيرية على حد قوله .. فهذا التعميم الذي لا اعرف كيف اهتدى اليه يتناقض ولا شك مع ما سبق ان ذكره « من تمكن الشاعر من ادائه الفنية » .. فاي اداة فنية يعني؟؟ ثم كيف اهتدى الى انني لا اجيد اي وسائط تعبيرية ..! من خلال قصيدة واحدة قراها لي .. ان الشعر ليس مجرد كلمات جميلة .. ولا صور مهما بدت شديدة التكثيف والايحاء .. ولا ايضا مجرد ارهاصات ثورية او نفحات منفردة مهما حوت من رؤيا جديدة ثورية .. والقصيدة لا يمكن ان تأخذ مكانتها في اطار قضية الثورة والشعر التي يحاول الاستاذ خميس ان يتحدث عنها في بداية نقده .. الا من خلال اشياء كثيرة جدا لا يمكن الا ان تكون بينها « الوسائط التعبيرية » التي يذكر انني لا اجيدها ..

واخيرا فمقدمة للاستاذ شوقي خميس والقراء اذا كنت قد حاولت ان اشرح نفسي نثرا فهذه مهمة ثقيلة على النفس وقد لا تبرد الانسان من دعوى الكابرة ... واني لامل ان اطالع للاستاذ شوقي قريبا على صفحات الادب شيئا عن الشعر الثوري .. وعندها ربما اقف معه بكل ما لدي من حماس .

انيس احمد البياع

دمياط ( ج.ع.م )

## لا مكان للتشاؤم . . .

### بقلم عقيل هاشم

« لا يختلف اثنان على أن ما قام به العرب لهزيمة أنفسهم كان أسهمه في النصر الإسرائيلي أكبر من أي جهد قامت به إسرائيل ». هذا القول صدر عن الأستاذ محمد حسنين هيكل في الأهرام بتاريخ الخامس والعشرين من نيسان عام ١٩٦٩ وهو يحلل أسباب نكسة حزيران ، واستعاده الدكتور محمد النوبهي للاستشهاد بأن ما نجم من انهزام فاق كل ما كان متصورا نجم عن تقصير العرب في الإعداد لمركة حزيران .. وذلك في بحث قيم له في عدد شباط الماضي من مجلة ( الآداب ) بعنوان « والان الى الثورة الفكرية » .

وواضح من بحث الدكتور النوبهي أن الحاجة أصبحت تدعونا الآن ، بعد تحقيق انتصارات معينة في المجالات العلمية والعسكرية والسياسية ، الى الانصراف لتعزيز ثورتنا الفكرية حتى نعي تماما درس الهزيمة وحتى نشيد البناء الحضاري الشامل لكافة أركان حياتنا المعاصرة في سبيل أن تكون القلبة أخيرا لنا في صراعنا مع الخصم . والبحث طويل ومفيد في كل جوانبه ، وهو محاولة من صاحبه للمساهمة في النقاش الدائر حاليا على المستوى الفكري في الوطن العربي ، من أجل جعل صراع البقاء بيننا من جهة وبين إسرائيل والأمبرالية العالمية من جهة أخرى ، في صالحنا . والحق أن التمسلي في كلمات الدكتور النوبهي ، لا يملك الا موافقته على معظم ما أورده في بحثه ، والا الإعجاب به مفكرا عتيق الفكر والأسلوب والرؤيا ، تبعث كلماته المضيئة شرارات حارقة من جرة الحب لوطنه العربي الكبير والاسى عليه .

اذن ، ليس المقصود مناقشة الأستاذ النوبهي في ما أورده ، وليس المقصود العتب عليه ولا النظر اليه على أنه واحد من مفكرينا الذين طغى اساهم على الهزيمة على كل ما حققه العرب من أعمال مجيدة منذ حزيران ، بحيث صاروا لا يرون من الهزيمة الا الهزيمة نفسها وليس ما حدث في أعقابها . فالدكتور النوبهي ليس من هؤلاء ، بل هو أحد العاملين بالبحث العلمي على تخليص الشعب العربي من كل السلبات والشوائب والرواسب الماضية ودفع مفكرينا نحو القيام بدورهم المطلوب في ثورتنا الفكرية المنتظرة .

ومع ذلك ، أحسست بدافع قوي لمشاركة الأستاذ النوبهي الرأي في بعض النقاط التي أثارها ، أبرزها لمسائل غابت عنه سهوا وتاكيدا على مسائل أخرى لم تنل حظها الكافي من عنايته .

يقول الدكتور النوبهي متسائلا « ما هي الحجة الكبرى التي تتذرع بها إسرائيل للبقاء والتي تكتسب بها القوة الراجعة للرأي العالمي الى الآن ؟ ليست هذه الحجة ، أن أجداد اليهود كانوا يسكنون هذه الأرض من آلاف السنين ، وأن لهم اذن الحق القانوني في العودة الى وطنهم الاصلي ، فذلك حجة لم تعد تثير الا السخرية . الحجة التي تلجح إسرائيل في تكرارها الآن ، هي أنها القبس الوحيد من نور القرن العشرين في حُصم يحيط بها من ظلمات قرون الخلف والانحطاط . أنها الدولة الوحيدة في الشرق الأوسط التي تمثل قوى التطور والتقدم والعصرية ، بينما حولها تسود الجهالة والرجعية والتأخر وتخنيق بقبضتها انفس الأديمين . هذه حجتهم الكبرى . وحين ووجه هوبرت همفري نائب رئيس اميركا السابق بالحقيقة التي اتضحت من أن إسرائيل كانت هي البادئة بالهجوم في حرب حزيران ، وجد مخلصا سهلا في أن قال ( أن إسرائيل هي شعلة النور في الشرق الأوسط ) وبهذه الحجة لا يزال الإسرائيليون يستمدون العطف والتأييد من أكثر المفكرين الغربيين . كيف نستطيع أن نقاشها ؟ ان الوقت الذي تتكامل لدينا فيه الشجاعة الكافية لمواجهتها والتسليم بمدى ما فيه من صحة ،

هو الوقت الذي ننتبه فيه الى حقيقة الصراع القائم بيننا وبينهم . الحقيقة الدائمة هي أن كلامهم ذاك لا يزال ينطبق على جزء عظيم من الوطن العربي . وحتى في الاقطار التي تحررت من حكامها الاقطاعيين الفاسقين واممت مصادر الثروة فيها ومضت فسي التصنيع وسارت خطوات في التطبيق العلمي للنظام الاشتراكي ، لا يزال اغلب افراد المجتمع بعيدين عن القبول الحقيقي المقتنع للأساس الصحيح للحضارة الحديثة . وهو الاساس الفكري الراسخ المبني على التفكير العلمي السليم والنظرة الموضوعية النزهة الى حقائق الكون ومشكلات الحياة وشؤون المجتمع غير مشوهة بالخرافات والاهوام . وما دما على هذه الحال ، فان حجة إسرائيل قائمة وخطرها باق .

هذه بعض فقرات بحث الدكتور النوبهي التي وجدتها ناقصة في مكان ما وحذت اختيارها لحدث هادي مع الدكتور في سبيل إبراز الحقائق التي تناولتها . فان الدكتور النوبهي عندما قال « أن الوقت الذي تتكامل لدينا فيه الشجاعة الكافية لمواجهة حجة إسرائيل في البقاء والتسليم بمدى ما فيها من صحة » بدا في قوله هذا مصدقا لحجة إسرائيل كما صدقها همفري وكثيرون من مفكري الغرب ، بينما لا انصور الدكتور النوبهي متجها ذلك الاتجاه أبدا . فالثابت أن هذه « الحجة » التي تتذرع بها إسرائيل للبقاء ، حجة استعمارية تقليدية ، من الحجج التي تقدمها الفئات الاستعمارية العليا في المجتمعات الرأسمالية الديمقراطية للجماهير وللمجموع الناس في اقطارها ، في سبيل تبرير سيطرة القوي على الضعيف أو إغناء القوي للضعيف أو اخذ القوي بيد الضعيف ليقوده في معارج « التقدم والتطور » . فان المجتمع الاسرائيلي الآلي ، الذي قام على أسس مجتمعات الغرب البرجوازية ، هو مجتمع ( غسل ادفعه ) الجماهير بصابون لُزج اسمه حرية البراي والكلمة وبسوط مضخم بالسب اسمهم مصارعة جحافل الجيران البرابرة الذين يمتون للقرون الوسطى . ولو كان المجتمع الاسرائيلي شيئا غير هذا ، لا انساك إبتاؤه باغليبيتهم العظمى انسياق النعاج وراء زعمائهم من فحول النازيين الصهيونيين أمثال بن غوريون ويغن والون وديان وغولدا مئير ، ولما قبلوا بأن يكونوا سبب صراع دام طويل الاجل بينهم وبين جيرانهم ولما سمحوا لهؤلاء بأن يلغوا بهم في اتون الحروب والاضطهاد والتشريد ، كما فعل اسلافهم في ألمانيا وغيرها من اقطار أوروبا عندما اججوا موقد اللاسامية في سبيل فرار اليهود الى فلسطين لينتوا فيها وطنا سقيما على أشلاء اصحابه واهله . هذا هو واقع المجتمع الاسرائيلي . مجتمع الجهل والتضييق الفكري والتفصيل والخداع وسوق الجماهير نحو الهلاك باسم الدفاع عن الوطن وسلب المزيد من الأرض . واما ما حققه هذا المجتمع من انتصارات علمية وصناعية ، فانها خدعة كبرى . ذلك أن العرب انشأوا من المصانع في السنوات العشرين الأخيرة في بعض اقطارهم ، أكثر مما أنشأت إسرائيل ، وانزلت تلك الاقطار من بضائعها المصنوعة الى اسواق العالم أكثر مما انزلت إسرائيل ، وصنعت سياراتها وقطاراتها وسفننها وبعض اسلحتها ، بينما إسرائيل ما زالت تستورد معظم حاجياتها من ذلك كله من الخارج ، وما زالت تستورد كل سيارة وكل مدفع او سيارة مصفحة من الخارج ايضا وهي تالت آلاف ملايين الدولارات منذ قامت تبرعا وبدون مقابل .

واما قول همفري أن إسرائيل « شعلة النور » في الشرق الأوسط ، فهو قول غلاة الاستعماريين الغربيين الذين يرددون اقوال إسرائيل والصهيونية لا اقتناعا وانما دفاعا عنها وعن بقائها وحط لقيمة العرب . فعند هؤلاء الاستعماريين ، لا يكون شعلة نور الا قطر اخذ بالنظام « الديموقراطي البرجوازي » لأن النظام الديموقراطي الطبقي خير نظام يكفل سيطرة البرجوازية على السلطة وخير نظام لتفليب الأهداف الطبقية البرجوازية . وسيطرة الرأسماليين على أجهزة الدولة ، باغلفة يراقة تمتص من صفوف الجماهير العاملة لانها تستبدل واقفهم الليم بشعارات حرية الكلمة والرأي وموائد الطعام الوفير وتصرف عقولهم عن

اداء وظائفها بالهائنا بوسائل الترفيه المتعلقة الكثيرة التي يلعب الجنس فيها دوره الاكبر . ومن هنا ، يفهم الانسان سر اصرار الولايات المتحدة الاميركية مثلا ، على مساعدة الاقطار الديمقراطية فقط ، واصرارها على قلب الانظمة الاشتراكية التي تسميها بالانظمة الدكتاتورية في افريقيا واسيا واميركا اللاتينية باسم تحويلها الى اقطار « ديمقراطية » ، واصرارها بعد الحرب العالمية الثانية على تحويل المانيا الغربية واليابان الى اقطار ديمقراطية . هذا الى ان معظم مفكري الغرب ، لم يعودوا يؤمنون بان اسرائيل هي شعلة النور في الشرق الاوسط رغم تمسك اسرائيل بهذه الحجة ومسامي انصارها من الاستعماريين في الترويج لها ، وذلك لان المفكرين الغربيين كثيرهم من مفكري العالم اينما كانوا ، اكتشفوا حقائق مذهلة عن الديمقراطية الغربية منذ بدء حرب فيتنام ، قُرِئت نفوسهم وصدمت مثلهم وجددت عزيمتهم على خوض معترك الفكر المعاصر وثورته . وهؤلاء لم تعد تنطلي عليهم اكاذيب البرجوازية والامبريالية العالمية ولا اساليبها . واذكر يوم حملت الصحف البرجوازية الغربية الكبرى على بوميدو رئيس جمهورية فرنسا لانه براءها تدخل وهو يزور اميركا في شؤون اميركية خالصة واستهان بمعاني الديمقراطية عندما اعترض على قيام مظاهرات معادية له ووصف اصحاب تلك المظاهرات بانهم وصمة في وجه اميركا ، اذكر ان صحفا كثيرة اخرى اقل انتشارا ونفوذا واكثر تعاونا مع المفكرين المخلصين للتعايش السلمي القائم على التعاون الجرد من الاغراض ، شنت هجوما قاسيا على تلك الصحف الكبيرة واصاليلها مستنكرة معاملة رئيس جمهورية ضيف تلك العاملة الخشنة البذئة على حساب اقلية تدعي انها اميركية القلب والعقل وهي ليست من ذلك في شيء ، حين لم يصدر رئيس الجمهورية المذكور اية ملاحظة في اية قضية اميركية خالصة .

هذا ولا يختلف احد مع الدكتور النوبهي ، في ان جزءا عظيما من الوطن العربي ما زال امامه شوط بعيد حتى يتم تبرة نفسه من تهيم الصهيونية واسرائيل . ومن ذلك ، فانا لا نستطيع اليوم ان ننكر ان انجازات اقطارنا التقدمية الاشتراكية النزعة حالت ولا بد ان تحول دون تأثر المفكرين الغربيين باباطيل الامبريالية والبرجوازية الغربية . فهؤلاء المفكرون اصبحوا قادرين على رؤية ما يتم في الجزائر وليبيا والسودان والجمهورية العربية المتحدة وسوريا والعراق ، من انتصار على مخلفات الماضي ، كما صاروا يشكون في تفوق اسرائيل على جيرانها في مجالات التطور . ولذلك كله ، يمكن ان ننظر الى حكم الدكتور النوبهي بان « الانسان العربي نفسه ليست حالته الراهنة بالحالة التي تمكنه من الفوز في معترك البقاء الحدث » على انه نوع من التشاؤم لا مبرر له . فالانسان العربي حامل السلاح على ضفتي نهر الاردن وعلى حدود لبنان وسوريا الجنوبية وعلى طول قناة السويس ، او المناضل في اعماق الارض المحتلة ، اثبت انه قادر على الفوز في معترك الحياة . فهو في اقل من ثلاث سنوات ، نهض من الركام لبني ، فبني جهازا عسكريا واقتصاديا وسياسيا تصدى لاسرائيل والامبريالية واحلامهما ، ناقلا صوت اخيه الفلسطيني المظلوم الى العالم كله . والعالم عموما ، وخاصة مفكره ، صاروا يرون كل هذا ويدركون معانيه . ولا املك وانا ارقب التفسير الجاري في الاوساط الغربية المثقفة بالنسبة لنظرتها الى العرب واسرائيل الا الفخر والاطمئنان . اذ في ثلاث سنين ازال العرب كل مخلفات الهزيمة من ادمغة هؤلاء ، وراحوا يتحدون المتعدين باصرار المقبلين على الحياة مع الالتزام بروح العصر الحديث وما يتطلبه من جهود مضنية في كل المجالات مع تجنب الارتجال والتسرع في الامور الحاسمة . ومن الخطا ونحن نقيم اخطاء الماضي والحاضر ، ان نحكم على الانسان العربي حكما قاسيا كحكم الدكتور النوبهي وان كان معظم ما اقترحه من علاجات لانتصارنا صحيحا تماما ، على الاخص في ناحية الثورة الفكرية التي يجب ان تصاحب التغييرات الحاصلة في الوطن العربي . وهنا يصح قول الدكتور تماما « ذلك ان التغيير الحقيقي

للمجتمع لا يتم بازالة حكامه السابقين ولا بالغاء القوانين التي كانت تسند نظامهم واصدار قوانين جديدة تسن تغيير الاوضاع . انما يحدث التغيير الحقيقي اذا استطاعت الثورة ان تدخل تغييرا اساسيا على وعي المجتمع نفسه بتغيير نظره الى العلاقات الاساسية بين الانسان وعالم المادة والتي بين الانسان واخيه الانسان » وان كنت اخذ عليه صياغة هذه الجملة صياغة تجعلها بعيدة قليلا عن الوضع المطلوب ، ذلك لان ثوراتنا الاجتماعية السياسية ، الاشتراكية والتقدمية الاخرى ، لم تذهب تجاربها في القصد الاخير سدى ، بل ادخلت في وعي المجتمع ولو بقدر معين تغييرات جوهرية في مجال العلاقات الاساسية بين الانسان والانسان ودفعت بالتحول الاشتراكي خطوات واسعة الى الامام . مع ضرورة رؤانا للحقيقة الاساسية دائما ، وهي ان التحول من مجتمعات الاقطاع الى المجتمعات الاشتراكية العصرية لا يمكن ان يتحقق بطل خياره ومعطياته في خلال عشر او خمس عشرة سنة ، خاصة اذا كانت المعوقات كثيرة ومتعددة ، مثل اصرار قوى عاتية على دعم الرجعية العربية بكل الوسائل لتعيث في ارضنا فسادا الى اجل قد يقصر وقد يطول .

ان النقد الذاتي ، من اهم مقومات نهضتنا الراهنة ، ولكن بشرط ان نرى الايجابيات والسلبيات في وقت واحد . فنحن نخوض معركة مصيرية خطيرة جدا ، وهذه المعركة نفسها ، ستعاوننا على دفع وعينا السياسي والانساني دفعا قويا . فان شعب فيتنام الجنوبية عندما واجه اميركا كان شعبا متخلفا اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ، خارجا لتوه من مرحلة استعمارية مضنية وغادرة . ومع ذلك واجه اشد البول الاستعمارية ضراوة ، بصواريخها وعشرات الاف طياراتها ودباباتها ومدافعها وبوارجها . وماذا كانت نتيجة ذلك كله ؟ كانت النتيجة ان المعركة نفسها ، كونت شعب جنوب فيتنام تكوينا جديدا بحيث اصبح يدرك مفهوم قوميته ووطنه ادراسا علميا صحيحا ويعمق مفاهيمه للاشتراكية وطبيعتها الفكرية ويدرك واجباته تجاه نفسه وتجاه الثورة العالمية بحيث صار مثال الشعوب المضحية العظيمة في تضحياتها . الشيء نفسه انطبق على شعب الجزائر . فلا يمكن الا ان نعترف بان الثورة قامت في الجزائر و ٩٩٪ من ابناء الجزائر لا يعرفون كيف يحملون بندقية ، واكثر من ٨٠٪ منهم لم يقرأوا كتابا واحدا عن الاشتراكية او الثورة الاجتماعية . والنتيجة بعد ست سنوات من الكفاح البطولي المرير ، كانت شعبا ودولة ووطنا يثير الانتباه والاحترام في كل مكان .

المهم في معركتنا الحالية ، ان نزداد ثقة بانفسنا ، وان نحمل متقوننا سلاح النقد والتوجيه بكل شجاعة ، وان يجهز الشعب في هذه المرحلة للقبول بالتضحية المطلوبة مهما بلغ مداها . فمن الخطا الظن بان تعريض شعبونا للحرمان والتشفي والموت والعذاب ، سيصرفها عن مؤازرة الحكومات في خوض المعركة ضد اسرائيل والصهيونية والامبريالية . فان الشعب الاردني كان يزداد اندفاعا نحو القتال كلما كانت غارات اسرائيل تزداد غزارة على مدنه . والشعب المصري ، اشتدت عزيمته على القتال بعد ان وصلت الطائرات المادية الى ضواحي القاهرة . ومن مائة السنين المقبلة سنجد على صورة جديدة وسيشند ساعدنا ويصلب عودنا ، وستقبل بمصائرنا عن طيبة خاطر وسيعلمنا الانتصار في المعركة اشياء كثيرة من تلك الاشياء التي اثارها الدكتور النوبهي في بحثه القيم باخلاص ووفاء لوطنه وشعبه . وكما قال : « اما دور مثقفينا الرئيسي ، فهو عدم التخلف من احداث التطوير الفكري والاخلاقي الذي تدعو الاشتراكية اليه والمساهمة باكثر قسط في احداث الثورة الفكرية الجماهيرية في البلاد العربية ، حتى لو عرضهم ذلك للاضطهاد بيروقراطية الحكم او باجهزة الحكم التي يقف الروتين حائلا بينها وبين مواكبة الثورة من جميع نواحيها » .

عقيل هاشم

هولندا

رسالة القاهرة من سامي خشبة

## قصيدة نزار قباني

في لحظات الخطر التي تتعرض لها مسيرة الثورة بالهزيمة أو بفقد قائد النضال وسط المعركة ، قد تتعرض عقائد الثورة الأساسية للتشكيك والتحقير من جانب اعدائها وأصدقائها المزيفين على السواء . ان مدائح اصدقائنا تطربنا ، وتشجعهم يشد من أزرنا بغير جدال ، ونحن في حاجة الى معونتهم دائما ، ولكن تقدمنا متوقف بالدرجة الاولى على وضوح رؤيتنا وعلى تفرقتنا الحاسمة بين الاصدقاء الحقيقيين وبين الاعداء الحقيقيين وبين الاصدقاء المزيفين والاعداء المزيفين ايضا .

وفي غمرة الحزن الذي جلل قلوبنا على فقد القائد في خضم المعركة ، وفي غمرة الحماس العاطفي الذي يريد ان يؤكد الإصرار على الاستمرار في طريق قد تتسلل كلمات التشكيك والتحقير متسربة بنفس غلالة الحزن والحماس الصفيقة التي ينبغي الا نخدعنا ، وهي بالفعل لا تخدع احدا . وربما كانت مراسم «الحزن» التقليدية مانعا لنا من التصدي لمثل هذه المحاولات . ولكن حزن الثوريين حزن ثوري ايضا وهذا هو ما اثبتته جماهير شعبنا . انهم اذ يحزنون على فقد قائدهم يعلنون عزمهم على التقدم في طريقه ، ويعلنون ان مضاعفة «عملهم» هو السبيل الوحيد لتعويض فقدته . ولقد كان عملهم دائما تحت قيادته نضالا ضد محاولات تحقير الشعب وازدراء جهوده وإخلاقه لقضيته وتضليله بهدف استمرار استعباده واستغلاله . وربما كانت مواجهتنا لمثل تلك المحاولات جزءا من ذلك العمل النضالي الذي يعد جزءا من حزننا على القائد الفريد وسبيلنا لتعويضه في نفس الوقت .

وقد كانت قصيدة الشاعر نزار قباني بعنوان «جمال عبد الناصر» مثالا نموذجيا لحملات التشكيك في مبادئ جمال عبد الناصر نفسه وفكره وتحقير الشعب العربي الذي آمن به وسار وراءه وتشويه الحقيقة التي كانت الملايين العربية ترسمها في ارجاء الوطن الكبير . لقد نشرت قصيدة نزار قباني في مصر ، وسوف اسمح لنفسى بأن انقل الى قراء «الأداب» هنا مقالا لكاتب هذه السطور نشر في جريدة «المساء» القاهرية (الخميس ، ١٥ أكتوبر ، ١٩٧٠) ، ليس تعليقا على قصيدة نزار ، فهي في حد ذاتها لا تستحق التعليق ، وانما تعليقا على ذلك الخطر : خطر التشكيك في عقائد الثورة العربية التحررية التي قادها جمال عبد الناصر والتي ما زالت تسترشد وسوف تظل تسترشد بأفكاره ومبادئه حتى تحقق الاهداف التي رسمها لها بنفسه : وحدة الوطن العربي وتحريره من كل اشكال القهر والتخلف واطلاق خطواته على طريق التقدم الانساني في كل مجالاته . وقد نشر المقال بعنوان «العروبة» ، بين الاعداء والاصدقاء المزيفين» .

(حينما قاد جمال عبد الناصر ثورته في مصر ضد الاستعمار

والملكية والاقطاع الزراعي والاستغلال الرأسمالي ، كان بقود ثورة وطنية مصرية او الحلقة الاخيرة من الثورة الوطنية في مصر التي حققت الاستقلال وحررت وجودنا الوطني من معوقاته السياسية والاقتصادية لكي تبدأ طريق التقدم الطويل . ولكن الثورة الوطنية المصرية كانت بحكم التاريخ وبصورة موضوعية جزءا لا يتفصل عن الثورة الوطنية العربية ضد الاستعمار القديم والجديد ، وضد أنظمة الحكم العميلة والطبقات المتواطئة مع الاستعمار والمستعبد من وضعها كسماسرة لتوزيع منتجاته في اقطارها وضد الاحزاب السياسية الطامحة الى مشاركة الاستعمار تعبيرا عن الطبقات العميلة في حكم بلادها في ظل السيطرة الاستعمارية والتخلف الاقتصادي والسياسي والثقافي .

كانت ثورة عبد الناصر جزءا موضوعيا من الثورة الوطنية العربية في العراق وسوريا وفي السودان وليبيا وفي المغرب وتونس والجزائر واليمن . وكان جوهر الوعي السياسي في ثورة عبد الناصر انها حولت الارتباط الموضوعي بين اجنحة الثورة العربية الوطنية الى ارتباط عملي وواضح . كان عبد الناصر يقول ان تحرر الجزائر من السيطرة الاستعمارية . ان تحرر العراق او اليمن انما هو تدعيم لحرية مصر . وان تحرر مصر او السودان انما هو دمج لثورة التحرر الوطني في كل بلد عربي اخر . ولذلك لم تتردد ثورة عبد الناصر في اعلان اكتشافها لوحدة الثورة الوطنية على محتوى الوطن العربي كله . ولم تتردد في اعلان اكتشافها لخصوم هذه الثورة : الاستعمار القديم والجديد والطبقات والانظمة السياسية المتواطئة معها والمستفيدة منهما . ولم تتردد في تقديم الدعم العملي لكل اجنحة الثورة الوطنية العربية في كل قطر عربي ولم تتردد في اعلان موقفها من الاعداء والاصدقاء ولم تتردد في اعلان تحديدها لارويات الصداقة والعداوة . فكل ما يؤدي الى تدعيم الثورة الوطنية ضد العدو الاول وهو الاستعمار بأشكاله المختلفة لا بد من الاستفادة منه الى اقصى طاقاته ، وكل ما يؤدي الى اضعاف النضال الوطني ضد هذا العدو لا بد من بتره دون رحمة .

كان الموقف النضالي العملي اذن هو ما امد عروبة الثورة الوطنية المصرية بأساس ارتباطها المادي بالثورة الوطنية العربية الشاملة . وكان الترابط النضالي بين اجنحة الثورة الوطنية العربية في ساحات النضال الفعلي هو الاساس المادي لتحقيق مفهوم العروبة ونقله من مستوى المشاعر الى مستوى المصالح والايمان ولا يفاظ القومية العربية ذات المحتوى الانساني والوطني والتقدمي . لم تكن العروبة شعارا ولم تحفظ فكرة القومية العربية داخل ملبات الخطب المنبرية والقصائد الحماسية ، ولم توضع شروط طوباوية عن ضرورة وحدة العرب ايا كان موقفهم السياسي او نوعية مواقفهم من الاستعمار ولم تتجاهل ثورة عبد الناصر الوطنية كل المعوقات التي تمنع تعريف الثورة الوطنية وتحويلها من اجنحة اقليمية منفصلة الى ثورة قومية شاملة .

ولذلك فحينما يأتي شاعر عربي «الجنسية» ليرثي جمال عبد الناصر بسبب العروبة دون ان يحاول ان يستفيد شيئا من عبد الناصر نفسه ولا من قدرته على التمييز بين القوى الثورية العربية وبين العملاء العرب المعادين للثورة العربية ذاتها ، فان هذا الشاعر في الحقيقة ، وفي حالة التسليم بحسن نواياه ، لا يفعل شيئا اكثر من

ان يذرف دمعة غبية يبكي بها شيئا اخر غير المعنى الذي جسده عبد الناصر للثورة العربية . ان نزار قباني في قصيدته «جمال عبد الناصر» لا يرثي جمالا ولا يكشف اعداء جمال كما قد يتوهم البعض ، وانما هو يرثي جمالا بسبب العروبة التي آمن بها جمال واستشهد في معركة من معاركها الكثيرة التي خاضها . ان نزار يدعم في قصيدته كل ما عاش جمال من اجل ان يهدمه ، وهو يشوه كل ما قضى جمال عبد الناصر سنوات حياته وثورته من اجل ان يجلو قسماته ويضعها واضحة دون لبس امام عيون شعبه وعيون العالم .

حينما يقول نزار قباني :

سقيناك سم العروبة حتى شبت

اريناك غدر العروبة حتى كفرت

لماذا ظهرت بأرض النفاق ، لماذا ظهرت ؟

حينما يقول نزار قباني هذا الكلام فانه يتحدث عن عروبة وهمية غير تلك العروبة الثورية الوطنية التي كان جمال عبد الناصر يعرفها ويجلو وجهها ويخاطبها ويجمع صفوفها في ساحات النضال . ليست هناك عروبة واحدة مطلقة مجردة يمكن ان تكون سامة او غير سامة او غادرة او منافقة . هناك عشرات الملايين من ابناء الشعب العربي المعادي للاستعمار والصهيونية والتخلف والارهاب والانتهازية . وهذه الملايين الوطنية ، هي العروبة ، لان العروبة وجود وطني وتخلق وتتخلق من خلال النضال ضد الاستعمار والتخلف والعنصرية والارهاب والانتهازية . وهذه الملايين العربية سارت وراء جمال دون تردد منذ ان سمعت صوته لأول مرة عام ١٩٥٣ وهو يتحدث عن وحدة النضال العربي ضد الاستعمار واسرائيل وضد الفقر والاستغلال والتخلف الاقتصادي والثقافي والروحي . ظلت هذه الملايين تسير وراء جمال عبد الناصر في معاركه ومعاركها الكثيرة ، ضد احتكار السلاح وضد مراكز السيطرة الاقتصادية الاستعمارية في اقطار وطننا كمنساة السويس والبتروول وضد عدوان ١٩٥٦ وضد النزول الامريكي البريطاني في لبنان والاردن عام ١٩٥٨ وضد اعداء الوحدة العربية وضد حلف بغداد وضد الاستعمار الفرنسي في الجزائر وضد الانفصاليين وضد اعداء ثورة اليمن ، وفي اثناء هذا كله ضد الصهيونية واسرائيل ومن يدعمونها بالسلاح والمال والخبرة العلمية .

عشرات الملايين من ابناء الشعب العربي في كل اقطارهم ساروا وراء جمال عبد الناصر في كل هذه المعارك لكي يمنحوا لفكر عبيد الناصر الثوري كيانه المادي ، لكي يجعلوا للعروبة الوطنية التقدمية وجودا واقعا حقيقيا ، ولكي يجعلوا القومية العربية مجسدة حقا في ملايين البشر المؤمنين بانتمائهم اليها قبل ان يتوحدوا سياسيا في دولة واحدة .

اما السموم والفتور والنفاق فقد صدرت عن الطبقات المتواطئة مع الاستعمار والمعادية اصلا لفكرة العروبة والقومية العربية ، لانها الطبقات المعادية اصلا للثورة الوطنية العربية التي قادها جمال عبد الناصر حينما كان يقود جماهيرها الثورية .

وحينما يقول نزار قباني :

انادي عليك .. ابا خالد

واعرف اني انادي بواد

واعرف انك لن تستجيب

وان الخوارق ليست تعاد

فان الشاعر العربي - الذي تعود ان يكون لسان حال للانفصاليين احيانا ، وللشاميين في هزيمتنا احيانا اخرى وللدعي الحكمة ممن الثوريين الجدد احيانا ثالثة - يتفق اتفاقا كاملا مع وجهة النظر الاستعمارية التي قالت ان الفراغ الذي أحدثه موت عبد الناصر لن

يملاه احد ، ولم يكونوا يفكرون كعادتهم في جماهير الشعب العربي العاملة التي ملأت الفراغ وحولت المعجزة الى قانون مسنم . ان المعجزة او الخارقة التي حققتها ثورة عبد الناصر هي توحيد هدف النضال الثوري لكل جماهير الثورة العربية ، هدف القضاء على الاستعمار القديم والجديد ثم القضاء على عملائه والتصرف في ساحة النضال بكفاءة ثوري لا يسمح بتبديد اي طاقة تخدم اهدافه العاجلة او البعيدة المدى . وبذلك تجسدت معجزة ثورة عبد الناصر يوم جنازته نفسها . كانت الجماهير تهتف وهي تبكي «هنگل المشوار».

ان الخوارق ليست تعاد حقا . ولكن الفكر المتخلف الذي تمثله قصيدة نزار الرديئة لا يعرف شيئا عن الثورة ولا عن جماهيرها . قصاراه ان يتوهم في الانقلابات صورة الثورة . وهو لا يرى في الجماهير سوى حشود من الفوضى . ولكن هذه الجماهير الثورية التي تعلمت من قائدها ان لا بد من النضال حتى النصر سوى الاستسلام حتى الغناء كانت قد قررت ان تحيل الخارقة الى قانون والاستثناء الى قاعدة ، فملأت بنفسها الفراغ الذي خلفه الانتهاء المادي لحياة زعيمها .

وحينما يقول نزار قباني :

فنحن شعوب من الجاهلية

ونحن التقلب ، نحن التذبذب ، والباطنية

نباع اربابنا في الصباح

وناكلهم حين تأني العشية

حينما يقول نزار قباني هذا الكلام فانه يكشف عجزه عن فهم المعنى الذي ابرزه عبد الناصر بكلمة «الشعب العربي» ذاتها . ان التذبذب والتقلب والباطنية لم تكن هي صفات الشعب العربي السوري مثلا يوم الانفصال المشؤوم حين خرج هذا الشعب في حلب ودمشق ودرعا واللاذقية وغيرها من المدن السورية يقاوم دبابات الانفصال . ولم تكن هذه هي صفات الشعب العربي في طرابلس ليبيا حينما رأى عبد الناصر على ارض مدينته او الشعب العربي في خرطوم السودان حينما واجه اعداء الثورة الوطنية العربية قبيل مؤبر الخرطوم او الشعب العربي في لبنان الذي ضرب بالسلاح محاولة طعن الوحدة في ظهرها وطعن الثورة الوطنية في العراق عشية انفجارها . التذبذب والتقلب والباطنية هي صفات الطبقات المستغلة المتواطئة باحزابها وحكوماتها مع الاستعمار ، والتي اكرهتها قوى الشعب العربي الثورية على مداراة وتواطئها وعمالتها للاستعمار والتي كانت تتحجب الفرص للانقضاض على الثورة العربية وعلى جماهيرها التي قادها عبد الناصر. نزار قباني يطلق صفات طبقة معينة على الشعب العربي كله حتى يبيع «الشامي في الغربة» كما يقول المثل العامي ولا يعود احد يعرف من الذي تخلى عن الثورة الوطنية العربية التي قادها عبد الناصر ومن الذي كانت هذه الثورة تجسد حياته واحلامه ونضاله جميعا .

.... لقد كانت فلسطين والنضال الثوري العربي ضد الصهيونية هما البؤرة الاخيرة الدائمة التي تلاقت عندها كل جماهير الثورة الوطنية العربية وتبلورت فيها كل اهدافها وتحددت مواقع قواها وقوى اعدائها . وبهذا المعنى ولظروف تاريخية عديدة فان النضال ضد الاستعمار الاستيطاني الاجلائي العنصري في فلسطين والذي يهدد بالامتداد الى الوطن العربي شرقا وغربا ويدعمه الاستعمار العالمي ، هذا النضال هو المعركة التي تنصور في نيرانها الوحدة العربية والوجود القومي العربي على مستوى مادي ومحسوس .... واعداؤنا لا يريدون فرصة افضل من تفكك وحدة قوى الثورة العربية ووحدة الثوار الوطنيين العرب وارتياحهم بعضهم في البعض وفقدانهم لوحدة الارادة والقدرة على توحيد العمل الثوري الوطني على المستويات السياسية والعسكرية .

ان حملات التشكيك والتفتيت التي يشنها الاعداء والاصدقاء



متهمين .. تصوروا متهمين ! ) ( ١

هذا ما تقوله « الواحدة » في بداية المسرحية ، ولعل هذا ما يردده جهرا او سرا امتداداتها داخل المسرح اواخره . اما بالنسبة لغالبية جمهور المسرحية ، فلم تر فيها ، أي المسرحية . اتهاما بل كشفا لا برحم عن الحقيقة .. حقيقة عالمنا المعاصر ، حيث الصراع يتعاطم باستمرار بين قوى الخير والنور والتقدم والسلام من ناحية ، وبين قوى الاستغلال والقهر والظلام من الناحية الاخرى . وعبر هذا الصراع تكشف نظران للكون : وموفقان من الحياة ، واسلوبان : احدهما يعتمد الصدق والصراحة والحقيقة والخير للجميع ، اما الاخر فيتوسل بالكذب والمراوغة والزيف ويرسد الخير له ، لنفسه فقط والشقاء والالام للآخرين . الاول يجسد كل ما في حياتنا الانسانية من خير منذ ان كانت على وجه الارض حياة ، اما الاخر فيجسد كل ما لافته هذه الانسانية المذبذبة من شرور ومظالم مسؤولية عن كل ما سكب من دموع وارباق من دماء .

« مسرحية » « الخرابة » مسرحية هادفة منحازة في كل كلمة من كلماتها ، في كل عبارة من عباراتها ، في كل حركة تبدر من شخصياتها . ولعلها من هذه الناحية لا تصيف جديدا الى مجموعة يوسف العاني المسرحية طيلة العقدين الماضيين ، ومع ذلك فهذه المسرحية جديدة لا على المسرح العراقي فحسب بل وعلى مسرح العاني نفسه ، في صفاء ودقة الرؤية وطبيعة وعيها لاهم قضايا عصرنا ، وفي شهوليتها ونجاحها في ابراز هوية الصراعات الرئيسة التي تنتظم عالمنا من اقاصه الى اقاصه ، وفي الكشف عن بواعثها ومنطلقاتها وفي ابراز معالم الاستقطاب في الحياة وتجسيد ذلك في موقفين متمايزين متعارضين ومتناقضين .. لكل منهما هويته ومرتكزاته .. اخلاقيته وسلوكيته .

ومنذ اللحظات الاولى تضمنا المسرحية وجها لوجه امام هذه الظاهرة الاستقطابية في الحياة .. ظاهرة مرة وقاسية ولكنها حقيقة يجب تشخيصها وادراكها ليسهل علينا بالنالي تحديد موقفنا منها ولتصبح عملية تحديد هذا الموقف مسالة ممكنة ومثمرة :

الاول والثاني اسمع

الاول والثاني شنو ؟ « ماذا ؟ »

الاول الجاي « الشاي »

الثاني شبيه ؟ « ماذا به ؟ »

الاول صار ساعتين ديفور ، وبعد ، الماي ، ماي مثل ما هو ... حفنة ونص حطيت جاي والماي بعده ماي والجاي بعده جاي وستبقى هذه العزلة بين الماي - الماء - والجاي - الشاي - رمزا للتمايز والاستقطاب في الحياة .. سيبقى النور يصارع الظلام حتى يصير وسيبقى الخير يصارع الشر حتى يقضي عليه . وسيبقى هذا الصراع قائما ما بقيت هناك قوانين تسن لاضفاء الشرعية على تمتع البعض بثمار جهود البعض الاخر .. ما بقي هناك مستغل ( بكسر الفين ) ومستغل ( بفتحها ) عاطل متخوم وكادح جوعان . وسيبقى « الجاي جاي والماي ماي » ما بقي « الواحد » و« الواحدة » وامتداداتها على كذبهم ودسهم وسعيهم لاستغلال الآخرين وزرع الفتنة بينهم لتسهيل سيطرتهم عليهم والتحكم في رقابهم . سيبقى هذا التمايز قائما ما اصر « الواحد » و« الواحدة » وامثالهما على الكذب والتعدي والحرشة حتى تتمكن قوى الخير من اقتلاع الشر من جذوره ورميه مع اصحابه في مزبلة التاريخ .

الواحد : اكبر نقطة ضعف . واحسن فرصة الى اخش للخرابة

( ١ ) « الخرابة » ص ٩ ، تأليف يوسف العاني ، منشورات الطريق

الجديد . بغداد ١٩٧٠

الزيفون قد تجد تربة صالحة للنمو في النزعات الاقليمية التي تخفي وراء تظاهرها بالتمسك بمصالح المصريين وحدهم مثلا رغبة في التحلل من التزامات المعركة القومية التي يتوقف عليها مصير الشعب العربي في مصر ذاتها بقدر ما يتوقف عليها مصير الشعب العربي في كل اقطاره وعلى كل جبهات وجوده . وهذه النزعات الاقليمية التي قد تتخفى وراء شعارات وطنية او اجتماعية او دينية برافة لا يفذيها سوى تضخم مصالح الطبقات المستغلة من ناحية وحرمان الجماهير من مصادر الوعي السياسي الوطني والقومي الذي لا يدعمه سوى تحقيق المصالح الحقيقية لهذه الجماهير نفسها ...

في ليلة واحدة استعادت جماهير الشعب العربي في كل اقطاره توازنها بعد فقد جمال عبد الناصر . ولكن ليس من مصلحة الاعداء والاصدقاء المزيفين ان يستمر احرار الشعب العربي على مواصلة ثورته الوطنية القومية والاجتماعية والثقافية . وليس امام هؤلاء من سلاح اولي سوى التشكيك في المعنى الثوري « للعروبة » وسوى التشكيك في قدرة القوى الثورية العربية على توحيد صفوفها وعلى حمل هذه القوى على الارتياح في قيمة وحدتها ، اي في قيمة عروبة الثورة الوطنية مقابل التمسك باقليمية هذه الثورة التي لن تكون ثورة بعد اذا تخلت عن بعدها القومي وانحصرت داخل نطاق الاقليمية الضيق ، واذا فقدت الارتباط بين الثورة التحررية الوطنية والثورة الاجتماعية التي تحقق للعروبة معناها الرئيسي : فالعروبة تصنع في نضال الجماهير الثورية من اجل الحرية والعدالة والتقدم والرخاء والسلام . وهذا هو المعنى الذي عاش من اجله عبد الناصر ، واستشهد من اجله ايضا .

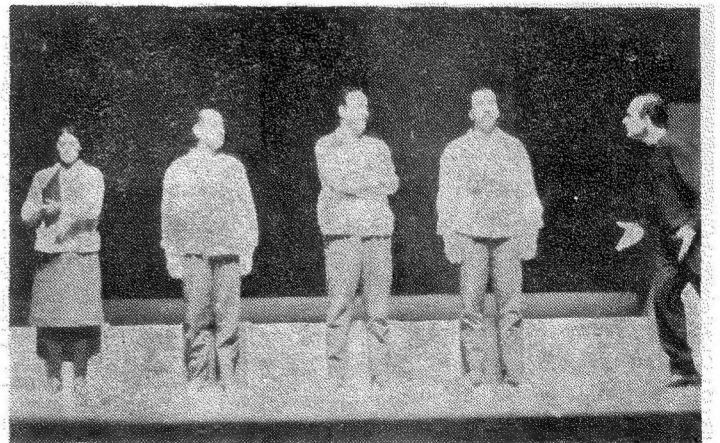
سامي خشبة

القاهرة

## العراق

الرؤيا الواعية في مسرحية « الخرابة »

بقلم الدكتور جميل نصيف التكريتي



الواحد مع الاول ( كريم عواد ) والثاني ( فاروق فياض ) والثالث ( يوسف العاني ) والرابع ( ناهدة الرماح )

« احنة جيته د نشوف مسرحية ونضحك وتونس .. لو جيته نسمع خطبة جافة ونصايح نقرز كانا احنة ناس جهلة ، متخلفين ، او



ويهمهمون ثم يقفون صفا واحدا متحدين سكان الجانب الآخر من العالم المتمثل بـ « الواحد » و « الواحدة » ..

الثلاثة : انثى الكاعدين وره الحايط الرابع المشيول . هذا الواحد اللي يريد يجي ، خلي يجي لا يظل يتفرج مثل الحرامي .. يجي بس بشرط واحد : جذب ما يجذب ، حرشة ما يتحرش .. نعدي ما يسوي .. وبيه خير ويسال .. احنه منتظرين !

غير ان الواحد لا يوافق على ذلك ، فهو لا يستطيع ان يتصور نفسه بلا كذب ، بلا حرشة بلا نعدي . واذا ما استشعر خطرا فديحول بينه وبين مزاوله امتيازاته العززة عليه هذه استغاث واستنجد .. استنفر قوى الظلام من امثاله : « سوولي جارة ، آنسي منورط » . بالضبط كما استنشرت حكومة ترينيداد العميلة مؤخرا لهيب غضب الشعب المسحوق فاستنجدت بقوى الظلام المتمثلة باسماتيل امريكا وانجلترا لسحق قوى الثورة .. لسحق تطلعات شعب ترينيداد للنور والحياة الكريمة ..

الصدق والكذب ، العدل والظلم ، الخير والشر كلمات هائلة وضعت للدلالة على معان تبقى مجردة ما لم تترجم الى واقع ملموس .. الى عمل محدد .. وخلال ترجمتها الى هذا الواقع غالبا ما ينقلب الابيض اسود والنهار ليلا ويجعل من الفضيلة رذيلة ومن البطولة خيانة ومن الشهامة نذالة .

وعندما نسعى لتسمية الابيض ابيض والاسود اسود .. وان نجرا البعض على تسمية الشر باسمه الكريه اصطدم حتما بارادة من نوع آخر ، ارادة تسعى جاهدة لتزييف التاريخ وقلب الحقائق . فالفاتح يسمى نفسه محررا والغازي متقذا والمستغل شريكا .

في كل مجتمع طبقي هناك حقيقتان ، واكمل مصطلح معنيان ، وللمعامة وجهان وللسلح حدان .. فالسجون وجدت ظاهرا للمجرمين والامموص غير انها غالبا ما تضم حملة لواء الحقيقة بين جدرانها الرهيبة في كل مجتمع طبقي ، ظالم ومظلوم ، حاكم ومحكوم ، مستغل ومستغل مضطهد ومضطهد . والا لزال الصفة الطبقية عنه . والقول بضرورة التمايز الطبقي بعد ذاته انحياز الى جانب الظلم ضد المظلوم ، الحاكم ضد المحكوم ، والمتخوم ضد الجائع ، العاقل ضد الكادح . فخير الاول شر للثاني وسعاده على حساب شقائه وصحته على حساب مرضه وشبهه على حساب جوعه .

لقد كانت « الخرابة » جديدة تماما على جمهور المسرح العرافي، فكان طبيعيا ان تثير ارتباكا وحيرة ، ذلك لانه اعتاد على ان يشاهد مسرحيات تتكون من شخصيات محددة المعالم لها ارتباطاتها الاجتماعية واطارها التاريخي المحددة ايضا تجسد له حدثا موحدا متناميا .. شخصيات تجد نفسها في موقف .. وضعية تنقلب عليها وتتخطاها الى وضعية اخرى وثالثة ورابعة تعمل كلها على الكشف عن هوية هذه الشخصية او الشخصيات ، ومن مجرى هذا التسابع السببي للوضعيات يتكامل نسج الحكمة .. ينتقل بنا المؤلف من ازمة الى ازمة حتى تبلغ المسرحية بنا ذروتها لتتحل بحكتها ( عقدها ) وليعاد توزيع القوى وليتم اعادة النظر بكل القيم التي تعرفنا عليها خلال الوضعيات والمواقف المبكرة وليتم التحول النهائي من النقيض الى النقيض كما يقول ارسطو . لقد عودت المسرحية التقليدية المشاهد العرافي على كل هذا بينما لم تلزم مسرحية « الخرابة » نفسها بشيء منه .. كادت تكون بلا صراع تقليدي يلزم نموه نمو الحدث نفسه ... ذلك لان « الخرابة » لا تتعامل مع حدث تقليدي .. وبالتالي لم تتعامل مع شخصية تقليدية ، واخيرا لم يكن فيها تنابع نسبي لوضعياتها ولا لنمو اي من مقوماتها سواء منها ما يتعلق بالحدث او بالشخصية . ومن هنا الحيرة والارتباك اللذان كانا حصيلة البعض من مشاهدتهم لمسرحية « الخرابة » .



الواحدة ( زينب ) مع الواحد ( روميو يوسف )

نتفرج عليهم ونسمع منهم ، واذا ما يحجبون نحجهم ونورطهم .. ونشوف بعدين ياهو احسن .. خرابتهم لو احنة اللي همه يكلون علينا .. احنا الخرابة .. بس خلنتركهم يتعاركون بعد .. حتى مهمتنا بصير كلش سهلة ( ينظر الى الجهة التي كانت فيها الواحدة ) . بس وين المدموزيل . مدموزيل دتفرجين ؟

الواحدة : دا اتفرج .. بس ما مرناحة .. اريدهم يتعاركون اكثر .. يختلفون اكثر ، حاول تخليهم يتقاتلون بوحشية .. كوالهم هاي بطولة ، هذي امجاد وبعدين .. اريدك تبهذهلم واحد واحد . ( الخرابة . ص ١٧ )

وحيشما تكون الحياة في اي زاوية من زوايا كوكبنا الجميل ، يكون هناك عالمان من : الصدق والكذب . من الخير والشر ، من الحقيقة والزيف ، من النور والظلمة ، فالصدق والخير والحقيقة اخلاقية حياتية تترجم الانتماء الاجتماعي لحملتها ، كما ان الكذب والشر والزيف هي الاخرى كذلك اخلاقية تحدد بدورها الانتماء الاجتماعي لحملتها . فلا صدق بلا حياة يكتسب منها محتواه الاجتماعي وكذلك قل مع اي صفة من الصفات الاخرى الايجابي منها والسلبي .

هناك في القمر « ماكو صدك وجذب .. حياة ماكو » الحياة على الارض .. ومعها الخير والشر .. معها « فنانبل نمسح مدن بكاملها » هذا من ناحية غير انه من الناحية الاخرى هناك « مي غزير نمسح الكاع وتخضر السنابل » عالمان احدهما يصنع الظلم والاخر يحاول ، رغم الظلم الذي يتعرض له ، ان يصنع الحياة والخير . هناك « حسن طبل ومزينة وانين د يتزوجون » غير ان هناك « طفل يجي ضييع امه ، خبصة والالاف د يعبرون النهر والجسر مهدم والنار ناكل بيوتهم » ووراء هذا الشر « اشكال غريبة مثل القربان بدلت الابيض اسود .. سحكت الورد وكعدت بنص بسانين البرتقال والزيتون » و « البرتقال صار حصو .. والزيتون انكلب ببدور » الا ان قوى الخير حملة راية الحقيقة في هذا العالم لم تستسلم ، تحولت الى « وجوه بس عيون .. روس ملفوفة بيشامع حمر .. بمشون علوسج بنكلب العوسج حنطة . دهمهم يسيل عالصخر .. يتفرج بمكانه بنوع ماي » . على هذا المنوال تسير المسرحية ونمو فتقدم شكلا جديدا من اشكال التعارض في الحياة في كل مشهد جديد وفي كل موقف وفي كل لوحة .

الثلاثة ( الاول والثاني والثالث ) رموز للحقيقة الانسانية فسي الحياة ، وحملة رايتها يجسدون لنا كل قوى الخير ماضيا وحاضرا ، يتوقون للنور ، يسمعون للسلام يتمنون الخير لانفسهم وللآخرين ، يحملون بالماء والخضرة ، بالبرتقال والزيتون . الثلاثة يتكاتفون

والثاني كذلك فكرة مجردة .. حقيقة من حقائق هذا الكون .. غير انه عندما نبعث فيه شخصية لعبي وزوجته سكينه .. نرى امامنا فلاحا عراقيا : بلقته وهموه وملابسه وكفاحيته - في مفارقاته لمبازل الاقطاع وصموده كالطود امام بطشه وجبرونه . اما الثالث فقد استحال الى الفكرة - الرمز بمجرد ان دخل المسرح ولما تزل اصدااء الاطفال الذين لاحقوه تتردد في اسماعنا .. وعندما نبعث شخصية غنية نبعث فيه ايضا شخصية حساني الفقير المسحوق ولكنه الطيب .

وغنية هي الاخرى شخصية محددة وحيوية قبل ان تدخل المسرح فتتحول الى فكرة ، الى حقيقة من حقائق هذا الكون ، ونأخذ سلسلها الرابع بين الآخرين - الحقائق ولم بعد غنية بهيمنة او غنية بذاتها .. بل جزءا من كل و« اكثر من واحد » في نفس الوقت .

فالرؤيا التي نقدمها لنا مسرحية « الخرابه » عن العالم تتلخص في ان الحياة كانت وما تزال حصيلة الصراع الابدي بين قوتين متعارضتين متناقضتين : واحدة تمنع الشر وكل المظالم والاخرى تكون غرضا لهذا الشر وهذه المظالم ولكنها تعمل دائبة على درئه والتخلص منه محاولة عبر ذلك اشاعة الخير والعدل والمحبة والسلام .

نبدا المسرحية بالفكرة ، بالرمز وتعود بنا الى الحياة عن طريق بعثها ، استحضارها حاضرا وماضيا . وبهذا المعنى كانت مسرحية « الخرابه » امينة على نفسها محافظة على وحدتها ومنطقها فالاول كفكرة وكرمز تجسيد لاكثر من شهيد من شهداء الحرية في العالم : انه مع الخير ضد الشر ، مع الكادحين ضد جلايدهم ، مع السلم ضد الحرب ، مع الصديق ضد الزيف . وهكذا كانت كل الشخصيات التي يعتبر الثاني في امتداداتها : لعبي وبوشكين وبابلونيرودا وكوران والرصافي وغيرهم .

من بين الامور التي يتعمل بها المستأوون من مسرحية « الخرابه » ان اي مشهد من المشاهد « الاستحضارية » اي استحضار الحياة الماضية لاحدى الشخصيات الثلاثة - الرمز يمكن ان يستعاض عنه باي مشهد اخر وذلك لافتقار هذه المشاهد الى رابطة سببية تجعل على حد زعمهم من متابعتها امرا منطقيا او حتى حتميا . وهذا الاعتراض وارد ومردود في آن واحد . فالاعتراض وارد لانه من الناحية العملية يمكننا فعلا ان نستفيض عن اي لوحة باخرى .. ان نضع اللوحة التي تمثل لعبي مكان تلك التي تمثل الحاج نجم البكال والعكس . ان نجعل « الاول » امتدادا الى لعبي لا الى الحاج نجم البكال والعكس نجعل الثاني امتدادا الى الحاج نجم البكال بدلا من لعبي او اي من الشراء . بل يمكن ان نذهب الى ابعد من ذلك فتجعل كلا من الاول والثاني والثالث والرابع امتدادات لشخصيات او ذوات اسم تات المسرحية على ذكر لها ، ونستغني عن تلك اللوحات التي تقدمها لنا في شكلها الحالي لكن مع شرط واحد هو ان نحافظ على العلاقة والرابطة الذهنية والفكرية والاخلاقية التي جعلت من كل من « الاربعة » امتدادات لهذه الشخصيات بالذات .

ولنضرب على ذلك امثلة من مسرحية « الخرابه » : يمكن ان نضع الاول مكان الثاني والثاني مكان الثالث والثالث مكان الاول دون ان تختل المسرحية ودون ان يؤثر ذلك على سيرها او فكرتها بشرط ان يكون الاول امتدادا للعبي لا للسركال والثاني امتدادا للحاج نجسم البكال وليس لاحد القادة الانجليز .

وامتدادا لبروتس لا ليوليوس فيصر . هذا هو الشرط الذي لا غنى لنا عن مراعاته والا لم نبقي امامنا مسرحية ، وبمراعاته فقط يمكن ان نحافظ على الخط الفاصل دائما بين هاتين القوتين المتعارضتين المتناقضتين في العالم والا اختلطت عليهما الامور وهذا ما ترفض ان تقع فيه المسرحية وما كان لها ان تقع فيه . وقياسا على ذلك يمكن ان نقول الشيء نفسه عن الخط الآخر - خط « الواحد » و« الواحد ».



الواحد ( روميو يوسف ) مع الثالث ( يوسف العاني )

فهل تتوفر في مسرحية « الخرابه » الوحدة التي لا غنى لاي عمل ادبي وفني عنها ؟ نعم تتوفر لها مثل هذه الوحدة لكن لا في الموضوع او الحدث التقليدي بل في فكرتها ، في تصويرها للعالم ، في هذا العالم الفكري والاخلاقي الذي نتعرف عليه ونحن نقرأها او نشاهدها .

لقد افترضت مسرحية « الخرابه » في جمهورها القدرة على اكتشاف الروابط الموضوعية التي تربط « الاول » بكل من الحاج نجم البكال وبالمثل عبدالله وبشخصية بروتس التي مثلها ، وفي الجوالذي ساد او اعقب ذلك التمثيل وبالسقا والمعلم والسائق والملا وغيرهم وغيرهم وذلك في عوالمهم الفكرية والذهنية والخلقية .. في موقفهم من هذا العالم .. لقد كانوا ظلا واحدا بالفعل كما صورتهم المسرحية .

وكذلك الحال قل عن « الثاني » والاصول التي يعتبر امتدادا لها وعن « الثالث » وامتداداته ... و « الواحدة » وامتداداتها الى عثروت عبر المحامية - الكابويز الامريكية - و « الواحد » وامتداداته مع عملاء الشر فهو مجرد دمية في هذه السلسلة الطويلة التي تنتظم وفي قوى الشر والعدوان وعن طريقهم يتم امرار كسل المخططات وتبييت كل المؤامرات .

ومن اجل ان نواكب الثلاثة « الاول والثاني والثالث » وتفاعله معهم علينا ان ننقل الى اللامكان والالزمان .. الى عالم الحقيقة المجردة التي يمثلها هؤلاء الثلاثة . شخصيات بلا ذوات ، بلا صفات مميزة . ملابسهم واحدة ، تفكيرهم واحد ، بلا حتى اسماء .. رموز تتحرك وتتكلم .. اي من هؤلاء « الثلاثة » اكثر من واحد وكاهم ، مجتمعين ، يكونون واحدا في تمثيله للحقيقة .. واحدا اليوم وامس في الحاضر والماضي القريب والبعيد .. وللتقلب على الصعوبات التي تفرضها طبيعة مثل هذا تناول رأينا المؤلف يوفق بين التجريد الذهني كاسلوب في رسم الشخصيات - الافكار ، وبين الالتزام بمبدأ نمذجة الشخصيات وذلك في المحافظة على اظهار خصائصها الذاتية وارتباطاتها بالواقع الموضوعي دون ان يسمح لذلك بالتأثير على خط المسرحية العام على الاغلب .

لقد كان الاول والثاني والثالث انماطا .. افكارا مجردة، رموزا تتحرك وهم على خشبة المسرح ، ولكن بمجرد ان يعودوا الى اصولهم التي هم امتدادات لها نتعرف عندئذ على شخصيات معينة لها خصائصها الذاتية وتميش واقعا اجتماعيا محددا . فالاول - فكرة مجردة ، هائمة معلقة كالرقم الذي اتخذته اسما لها والطيبة والصدق والحقيقة التي يعبر عنها ويسعى لها وبسُميت بالدفاع عنها .. غير ان جذوره وارتباطاته تعود به الى الحاج نجم البكال .. ابن ثورة العشرين .. شخصية حية ذات خصائص ذاتية محددة .

فألوأحد لا يمكن أن يكون إلا امتداداً لأحد القادة الإنجليز فيتمقص شخصيته ويغير من هيئته وحركاته ما ينسجم والدور الجديد الذي هو امتداد له . أما « الواحدة » فهي امتداد للمحامية الأميركية الكابويز . والمحامية هذه حفيذة أمينة لعشثروت . فكما أن عشثروت استقلت مفاتن جسدها وعهدتها لاستدراج ضحاياها وإفقاءهم فسى أففاؤها تستغل امريكسا هي الأخرى كل عهدتها الحضاري لاستدراج العملاء الذين تستخدمهم في فرض سيطرتها وتأمين اطعامها الجشعة .

المحامية : ( موجهة حديثها الى الأربعة ) : خطأ كل رأيكم خطأ . تنساقون وره أراء غريبة .. هدامة .. وعوفون النعيم .. النعيم اللي اكتر أوفر لكمياه .. السعادة اللي نعيشون بيها دائما .. نرف .. مرح .. ونسه .. تنعموا بالحياة ، ولا تباعون لا يمنة ولا يسرة . باوعوا على انفسكم بس .. اتركوا التفكير بالآخرين .. الآخرين رعا .. كان لازم البشرية تتخلص منهم حتى نرتاح .. ويصبح العالم ، عالنا احنه .. شوفوا لعاباتي شوفوهم شلون سعداء .

الدمى : ( يضحكون ويرقصون )  
المحامية : صيروا مثلهم . ايدوني وتعالوا اخلي الفي يفتيكم ..  
والحرير يفركم . تعالوا .. تعالوا .

ارتعوا في احضان عالي السعيد .. شتكلون ؟  
الأربعة : التاريخ .. يا ايها السعادة المزبفة هو الذي برد .  
ويرد التاريخ فعلا .. ويخرج علينا جلجامش امن اعماق التاريخ ومعه انكيكو ثم عشثروت ينقلون اليها حكمة التاريخ الخالدة .. واذا بها هي هي .

عشثروت : جلجامش .. تعال يا جلجامش وكن عريسي وحبيبي  
وهيني نمرتك اتمتع بها ..  
كن زوجي وأكون زوجك ..

ساعدك مركبة من حجر اللازورد والذهب  
عجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز  
واذا دخلت بيتا فستقبل قدميك العتبة والدكة  
ستنحني لك الملوك والحكام والامراء

وسيقدمون لك الاناوة من نتاج الجبل والسهل  
غير ان جلجامش لم يتخضع .. انهارت امام صهوده ووعيه كل مغريات عشثروت .

جلجامش : اي خير سألته لو تزوجتك  
انت

ما انت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد  
انت قصر يتعظم في داخله الابطال  
انت قير يلوث من يحملة ، وفربه يبال حاملها  
... ..

اي من عشاقك من بقيت على حبه ابدا ؟  
... ..

لقد احببت طير الشقراق المرقش  
ولكنك ضربته بعصاك وكسرت جناحه  
... ..

واحبيت الاسد الكامل القوة  
ولكنك حفرت للايقاع به - سبع حفر  
واحبيت الحصان المجلى في البراز والسباق  
ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير  
... ..

وتلثت الى «اشولنو»  
عشثروت : تعال اليّ يا حبيبي «اشولنو» ودعنا نذق متعة رجولتك .  
مد يده واليس مفاتن جسدي .

اشولنو : ماذا تفين مني ... ؟

الم تخزن امي فاكل منها .. حتى آكل طعام اللعنة والعار ؟  
وهنا تنهار عشثروت . فتستنجد بابيها ليعينها على جلجامش واشولنو رمز الوعي والارادة الخيرة والصمود . ان قول جلجامش الحقيقة تعتبره عشثروت اهانة ومسبة واعتداء فتطلق التهديدات من بين شفثيها كالحمم :

عشثروت : ابي ان جلجامش قد عززني واهانني  
لقد سبني وعيرني بهانني وشورني  
فاذا لم تخلق لي الثور السماوي فلاحظن باب المالمسم  
الاسفل ،

وافتحه على مصراعيه واجعل الموتى يقومون  
فياكلون الاحياء .

وفي نفس الوقت الذي تنسحب فيه عشثروت وهي تردد :  
«يصبح الاموات اكثر من الاحياء» ، تدخل المحامية التي تجسد لنا اخر ما وصلت اليه اخلاقية الامبريالية الامريكية مرددة نفس العبارة ..  
وبهذه الصورة تجسد لنا مسرحية «الخرابة» العلاقة الروحية بين صانعي الظلام اليوم وصانعيه في امس القريب والبعيد وكشفت عن انتماهم الى عالم واحد واخلاقية واحدة وسلوك واحد .

وعندما تصل بنا محاكمة التاريخ لسعادة «امريكا» المزيفة الى عرض مأساة الانسان في كل من فيتنام وفلسطين وعندما تتعاقب امام المشاهدين مواكب الفدائيين والفيتكونك يكون حماس الجمهور قد بلغ ذرى جديدة تماما على المسرح العراقي لم يبق معه سوى كنس صناع الظلام مع عملاتهم الى مزبلة التاريخ .

فليس غريبا ان يرفع البعض عقيرتهم مذكرين بحرم الفن المقدس وضرورة الارتفاع به عن مستوى المخاطبة المباشرة على حد زعمهم وردنا عليهم ناخذة من المسرحية نفسها ونهمس في آذانهم «الفن فن .. بس الفن للناس» وانسوا رجاء صراخ صاحبكم «الواحد» وهو يقول : «يا يابه .. هم راح يحدوني للسياسة» !

ايها السادة : لقد جاءت دعوتكم متأخرة . سلوا سلفكم الصالح . الم يجعل من الفن سلاحا لتهديم فلاح الاقطاع . هل التفت سلفكم الصالح جدا الى صراخ الاقطاعيين الداعي الى الاخذ بنظرية الفن للفن فلماذا اذا تنكرون على جماهير الشعب الكادح وطلانها الثورية ايمانها بان الفن يكتسب قيمته الوحيدة من هذا السلاح الذي يضعه تحت نصرف الجماهير الكادحة المسحوقة تستخدمه في صراخها ضد مضطهديها .. ضد قتلها ومصاصي دماها ؟ سلاحا بيد الفيتناميين ضد قلول الفزور الامريكي وعملاتهم سلاحا بيد الفدائيين ضد الصهيونيين اشد عملاء امريكا شراسة وخطرا في الوقت الحاضر .

لقد وفرت لنا المسرحية ونحن نشاهدها متعة بالغة واثارت فينا حماسا نبيلاً لقضية الشعوب وحقها مقدسا على اعدائها .. فان تدعوا انها كانت عاجزة عن ان تشير فيكم الشيء نفسه فدوتكم الاقيون .. اغرقوا فيه حواسكم وانسوا عالمكم فهذا عين ما يريد منكم الاستعمار واعداء البشرية .

وتحية الى الاستاذ المؤلف المسرحي يوسف العاني .. والى فرقة المسرح الفني الحديث بما جادوا به علينا من فن وابداع واخلاص واثارة حية .. نحن نتطلع اليهم بالزيد منها .. والى لقاء قريب كما نرجو . ومواسم حافلة بالخصب والنجاح والتقدم .

جميل التكريتي

بغداد

اكاديمية الفنون بجامعة بغداد